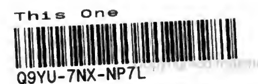
Estudios de Platería

JESUS RIVAS CARMONA (COORD.)



UNIVERSIDAD DE MURCIA
2007

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2007



Jesús Rivas Carmona (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA. SAN ELOY 2007

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2007

Estudios de platería, San Eloy 2007 / Jesús Rivas Carmona (Coord.).- Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007
577 p.
ISBN: 978-84- 8371-693-9
1. Platería – Estudios y conferencias. 2. Orfebrería – Estudios y conferencias. I Rivas Carmona, Jesús. II. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. III Título
739. 1 (082.2)

1ª Edición, 2007

ISBN: 978-84- 8371-693-9

Depósito Legal MU-1,946 -2007
Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: F.G. GRAF, S.L.
fggraf@gmail.com

A los alumnos de la Licenciatura
de Historia del Arte,
de la Universidad de Murcia,
por su entusiasmo hacia San Eloy

Índice

PRÓLOGO



Hace ya cuarenta años, por unas circunstancias que no son al caso, accedí a la posesión de dos cálices que, me aseguraba el anticuario que los tenía, eran del siglo XVI. Me encontraba en una capital de provincia del Norte de España, que destacaba entonces por sus buenos anticuarios. Cuando por la noche en la habitación del hotel donde me hospedaba observé con detenimiento mi adquisición quedé realmente impresionado por la elegancia de las proporciones que tenía y la belleza de los adornos que la enriquecían. Fue mi primer contacto con objetos de plata antiguos y quedé impactado profundamente por ello.

Al volver a mi residencia habitual, busqué publicaciones que ayudaran a estudiar y a desarrollar conocimientos sobre lo que para mí era un descubrimiento, y mi sorpresa fue enorme pues nada prácticamente había publicado en España que desarrollara los estudios de lo que yo entonces intuía era una manifestación del Arte con unas perspectivas para mí inmensas. Y no sólo es que no había nada

publicado, sino que no encontré a persona alguna en el mundo de historiadores del Arte que yo conocía entonces, que pudiese orientarme o asesorarme sobre una manifestación del mismo que en mi ignorancia total, intuía que debía ser maravillosa.

Mi sorpresa fue en aumento cuando al fin encontré algo publicado de interés, y era en inglés: se trataba de la magnífica publicación que el Museo Victoria y Alberto de Londres tenía sobre su colección de plata española de los siglos XVI y XVII. Es decir, le daban más importancia a la plata antigua española fuera de nuestras fronteras que en nuestra propia patria.

¿Por qué un arte en el que España alcanzó cotas de la máxima calidad, en todos los siglos, estaba totalmente sin estudiar y el desconocimiento que de él había por parte de los estudiosos de Arte era tan absoluto?

Pocos años después, me hablaron de quien entonces era un joven profesor universitario con inquietudes grandes sobre el estudio de la plata antigua, al que procuré y conseguí conocer: se trataba del hoy Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, Don José Manuel Cruz Valdovinos, que ya tenía publicada parte de su tesis doctoral y que comenzaba con artículos diversos a tratar sobre estos temas y que con sus estudios ininterrumpidos que ha continuado sin descanso hasta el día de hoy, han hecho de él la autoridad internacional indiscutible en todo lo relacionado con la plata antigua española.

Simultáneamente en algún caso aislado y con posterioridad en muchos otros empezaron a aparecer publicaciones sobre platerías provinciales o de determinadas ciudades que fueron aumentando progresivamente con el tiempo, particularmente en estos últimos diez o quince años, comenzando a considerar como arte de primera categoría con personalidad propia indiscutible al arte de la platería. Pero casi siempre trabajos aislados sin conexión alguna entre ellos. Es preciso señalar que todo lo dicho tiene una excepción: el magnífico libro dado a conocer en 1984: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana* de Rafael Munoa, Jorge Rabasco y Alejandro Fernández que fue publicación realmente pionera en las de su género y que supuso un primer aldabonazo de atención sobre el Arte de la Platería, con resonancias nacionales.

Hoy me encuentro en Murcia, en las fiestas de San Eloy, que con una antigüedad de más de 10 años, la Universidad de Murcia a través de su catedrático de Historia del Arte, Don Jesús Rivas Carmona, ha tenido el gran acierto y buen gusto de organizar y promocionar, pero no considerándolo sólo como un acontecimiento festivo religioso, en recuerdo de San Eloy por su categoría de patrón de los orfebres desde la Edad Media, sino aunándolo al tiempo con unos impulsos a la investigación del Arte de la Platería, que además del desarrollo que de los estudios del mismo se efectúan durante el curso normal de la Universidad, se sintetizan en la publicación anual de un importante conjunto de artículos de los mejores especialistas que han ido surgiendo en España en todos estos años. Este conjunto de artículos, que ha ido aumentando progresivamente con el tiempo y que hoy se cifran en más de 30,

se reúnen en un espléndido libro que con el acertadísimo título *ESTUDIOS DE PLATERÍA* edita anualmente la Universidad de Murcia.

Para cualquier persona interesada en el Arte de la Plata es un auténtico privilegio el disponer de uno de estos ejemplares con un conjunto de trabajos de gran nivel, que le permite descubrir cada año aspectos inéditos y tan maravillosos del mismo; es como estar continuamente al día en casi todos los descubrimientos y trabajos que se han desarrollado durante ese año.

He sido por tanto espectador privilegiado del desarrollo de los estudios del Arte de la Platería, desde prácticamente 0, hasta esta iniciativa extraordinaria de la Universidad de Murcia, que anticipándose a todas las demás, ha elevado el Arte de la Platería al primerísimo nivel entre las Artes en general por sus impulsos a los estudios del mismo y las publicaciones anuales que viene haciendo cada año con más éxito y que yo tengo el honor de prologar este año.

Dichas publicaciones, excelentes, son posibles cuando una Universidad, veterana con grandes inquietudes de investigación y progreso, cuenta con la colaboración inestimable de Fundación Caja Murcia, que a través de las ejemplares inquietudes de sus directivos, es una institución modélica por cuanto dedica a la región de Murcia todo el amparo que cualquier manifestación de carácter artístico que surja en la misma pueda necesitar.

A ambas entidades, Universidad de Murcia y Fundación Caja Murcia, el profundo agradecimiento de un entusiasta del Arte de la Platería.

José Hernández-Mora Pérez
Fiel Contraste de San Eloy 2006

ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

(en homenaje a Francisco Salzillo, artista murciano,
en el tercer centenario de su nacimiento)

Las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV

AMELIA ARANDA HUETE
Patrimonio Nacional

María Luisa de Parma manifestó, desde su juventud, un gran interés por las joyas. Prometida del Príncipe de Asturias, su futuro suegro, Carlos III, por mediación del marqués de Esquilache, encargó a monsieur Laborde, comerciante de París, en agosto de 1764, un dibujo de aderezo completo, a la moda y de gran calidad, para entregar a la novia como regalo de boda. Laborde envió cuatro diseños diferentes para que el Rey eligiera el más adecuado. Tres de ellos presentaban un conjunto compuesto por: peto, collar con caída (uno era sólo rivière[1]), pendientes tipo "girandole", "aigrette" o piocha, brazaletes y broches. El cuarto representaba un ramo de pecho. Los diseños iban acompañados de una descripción, en francés, y de la enumeración de las piedras que se utilizarían, en caso de ser alguno de ellos elegido, así como de los precios, en total tres, en que se podían realizar en función del tamaño de las piedras[2].

Sólo se ha conservado el cuarto dibujo, es decir el ramo, diseño de gran calidad, fiel a los modelos de la época, que por otra parte, reproducía una pieza ya exis-

---

1 Rivière: collar en el que los diamantes van enzarzados unos a otros como si fueran eslabones de una cadena.

2 Los franceses daban todo tipo de facilidades a la hora de fabricar las joyas al gusto del monarca. Además comentaban que la moda imperante aconsejaba que debía acompañar al aderezo: un reloj, una cajita de lunares, un estuche, una naveta y una caja de tabaco.

tente, propiedad de monsieur Bussi, alto mando del ejército francés en las Indias Orientales[3] (lám. 1).

Estos cuatro dibujos fueron entregados reservadamente al platero de oro Francisco Sáez para que los copiara[4] y los originales fueron restituidos a París con la promesa de encargarlos más adelante.

Finalmente, Manuel López Sáez, platero real, sobrino y sucesor de Francisco, realizó las joyas que se regalaron a la futura princesa, tomando como referencia, las que poco antes su tío había efectuado para la infanta María Luisa, hija de Carlos III y futura archiduquesa de Saboya. Las joyas suministradas fueron: un peto, un collar, una pareja de pendientes, una piocha, un bonetillo, dos pulseras, dos sortijas, los lazos de mangas, las piezas de los costados y un lazo de falda. El valor total de las piezas fue de 142.569 pesos[5]. López Sáez utilizó diamantes propiedad del Rey junto con otros comprados al efecto en París.

Además de estas joyas, la princesa recibió de sus cuñadas, un juego de diamantes y zafiros, regalo de la infanta María Luisa, y una flor de pecho, de la infanta María Josefa.

Aparte de las joyas para la futura princesa, los plateros reales fabricaron varias alhajas más, que se enviaron en un cofre al duque de Santisteban, mayordomo mayor de la futura princesa, para que se entregaran como regalo a las personas que desde Parma habían acompañado a la princesa hasta Génova. Así, Catalina Bassecourt y Gigni recibió un retrato chico, la condesa Claudia Lignati, una piocha, la marquesa Malaspina y la condesa Sanvitali una piocha cada una y las cuatro camaristas, un collar y unos pendientes de diamantes y otras piedras.

Por su parte, el conde Sanvitali, mayordomo mayor del duque, fue agasajado con un retrato grande, el marqués Leonardo Malaspina, primer caballerizo, con un retrato chico y el marqués Urbano Palavicino y el marqués de Guido Soragna, ambos gentilhombres de Cámara, con una caja de ónice y diamantes y una sortija con un diamante en el chatón.

Varias cajas más, de oro y diamantes, un reloj de repetición con cadena guarnecida de diamantes, dos muletas de oro con un reloj en el pomo, tres espadines de oro, cinco piochas, un aderezo, seis sortijas con un diamante en el chatón y un bastón, completaron la lista de joyas entregadas a la familia que acompañó a María Luisa[6].

---

3 La joya estaba a la venta pero las piedras eran de mala calidad y no se aconsejaba su adquisición. Este dibujo y la documentación que generó lo estudiamos en A. ARANDA HUETE, "Dibujos de joyas de procedencia francesa en la Corte madrileña de Carlos III" en Actas del Congreso Nacional *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Departamento de Historia del Arte II. Universidad Complutense. Madrid, 1994, pp. 621-631.

4 Se pagaron al copista 15 doblones.

5 De a 15 reales de vellón. A.G.P. Carlos III, leg. 141.

6 A.G.P. sec. Adm., leg. 770.

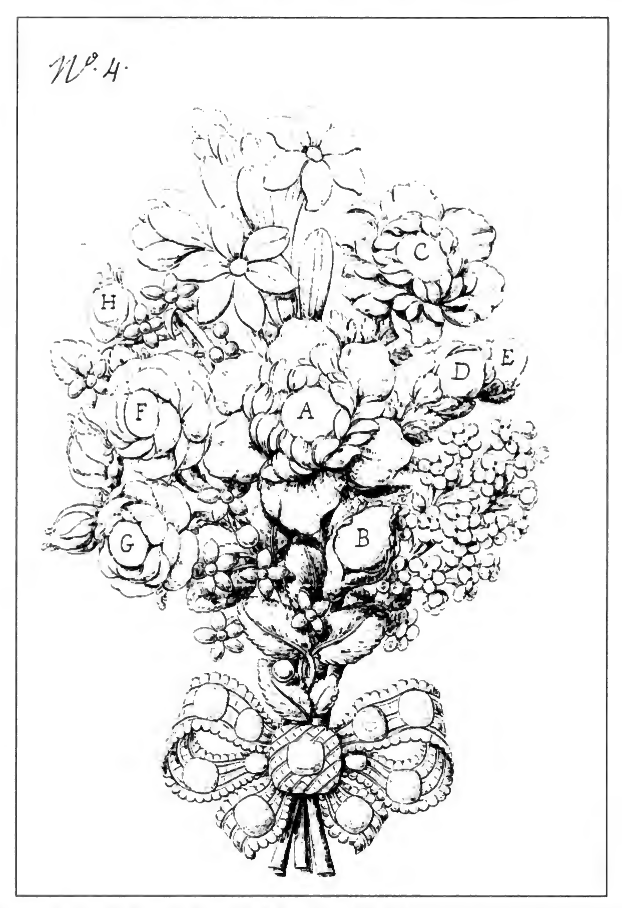


LÁMINA 1. *Dibujo de ramo de pecho. Archivo General de Palacio Real. Patrimonio Nacional.*

El trabajo fue tan elevado que, Juan Duval, comerciante de Londres, también envió varias alhajas que fueron utilizadas para entregar como regalo a las personas que acompañaron a la futura princesa.

Yves Bottineau comenta, que con motivo de esta boda, la corte francesa, unida a la española por vínculos familiares, envió a los Príncipes de Asturias varias joyas realizadas por el platero real Jacquemin. Entre ellas: una joya de oro, esmaltada, con brillantes, con un retrato del rey, de parte de Luis XV; un "aigrette" en forma de palma con un brillante almendrado y 105 brillantes talla rosa, de parte de Maria Leczinska; un gran brillante blanco, figura de rombo, montado en una sortija, regalo del Delfín; un lazo de cabeza compuesto de 514 brillantes, de parte de la Delfina y una pareja de pendientes, figura de flor realizados con 124 brillantes, de parte de madame Adélaide[7].

Ya instalada en la corte madrileña, María Luisa comenzó a encargar, sobre todo a París, joyas, vestidos y otros objetos valiosos. Anton Raphael Mengs, pintor de Cámara, retrató a la Princesa en 1765 adornada con importantes joyas[8]. Luce, especialmente, unos largos pendientes, tipo girandole, engastados con diamantes y un collar, corto, pegado al cuello, adornado con un gran lazo de pedrería, de cuyo centro cuelga un diamante en forma de almendra. Completa el adorno femenino, unas manillas de varios hilos de perlas unidos por un muelle en el que apreciamos, en el de la muñeca izquierda, un retrato miniatura del príncipe Carlos. Con esta mano sostiene un abanico cuya guía está guarnecida también con diamantes.

Manuel López Sáez continuó trabajando para la Princesa de Asturias. En febrero de 1766, realizó un collar, dos pendientes y dos lazos con diamantes blancos y otros dos con esmeraldas. El 24 de agosto del mismo año, entregó un abanico cuyas guías se guarnecieron con 660 brillantes[9] y una joya de diamantes para la Princesa. Poco después, el 2 de septiembre hizo tres pares de arillos de luto y el 30 de noviembre un par de hebillas de brillantes engastadas con 180 piedras. Al año siguiente, el 10 de julio entregó en Aranjuez a Miguel Múzquiz, secretario de Hacienda, un par de lazos de brillantes con 578 piedras y dos lazos de mangas de brillantes y esmeraldas[10].

Además de los plateros de oro, varios comerciantes proveyeron a la princesa de joyas. Los que más trabajaron para ella fueron los hermanos Pierre y Jean Duval que enviaron todo tipo de joyas y sobre todo diamantes sueltos. La casa Lumbreras y Merino, entre otras alhajas, vendió en 1764, por 7.740 reales una piocha de brillantes en forma de ramo, adornada con pájaros, procedente de Inglaterra y una caja de

7 Y. BOTTINEAU, *L' art de cour dans l' Espagne des Lumières*. Paris, 1986, pp. 167-168.

8 Madrid, Museo del Prado.

9 Las piedras y la hechura se valoraron en 22.164 reales. La cuenta se presentó desglosada en Madrid el 28 de septiembre de 1765.

10 El joyero presentó además las cuentas detalladas delos diamantes empleados, el peso, el valor y la hechura de las joyas. A.G.P. Carlos III, leg. 143.

oro, por 1.200 reales, de París. Y en agosto de 1765, un par de manillas de perlas finas, orientales, rematadas en un par de broches de brillantes de buena calidad, fabricadas en Inglaterra por 22.000 reales[11].

En septiembre de 1765, el duque de Béjar, mayordomo mayor del Príncipe, adquirió en la casa de Francisco Antonio Pérez, mercader de la Puerta del Sol, una piocha de diamantes brillantes, procedente de Inglaterra, valorada en 18.000 reales. Coincidiendo en el tiempo, en agosto de 1766, de nuevo, el duque de Béjar, encargó a José Geniani, mercader de la corte, una piocha de diamantes y piedras de color valorada en 4.200 reales junto con un reloj de oro, guarnecido de diamantes y otras piedras, tasado en 5.060 reales[12].

En diciembre de 1776 llama nuestra atención un sello del Príncipe de Asturias grabado en las tres caras de una piedra denominada de San Isidro. Al grabador, Alfonso Cruzado se le pagaron 250 reales, 100 de ellos por los polvos de diamantes utilizados en el pulido[13].

En febrero de 1778, José Viergol proporcionó un topacio tal vez para la sortija anterior, cuyo valor ascendió a once mil reales. La piedra fue encargada por el Príncipe para engastar en una joya de la Princesa.

Un año antes, en julio de 1777 se había presentado otra cuenta por Francisco Antonio Pérez por valor de 151.275 reales. En la cuenta se incluían: un lazo de diamantes talla brillante para el pecho guarnecido con 1.283 piedras; un par de pendientes con tres perillas y dos almendras grandes para el arillo y una repetición de oro, para mujer, fabricada en Inglaterra, con la caja esmaltada y guarnecida con diamantes. Y, al año siguiente, los Príncipes adquirieron en esta misma tienda una caja de oro esmaltada y guarnecida de diamantes y una sortija con un gran topacio rodeado de dos orlas de brillantes y otra de topacios. Se pagaron 26.480 reales.

En diciembre de 1785, los Príncipes adquirieron en esta misma tienda, tres sortijas de brillantes, en forma de globo, dos con dos orlas de brillantes rodeando una esmeralda y otra en forma de alianza, para regalar a los facultativos que habían curado al infante. Se pagaron 26.040 reales.

Los diamantes que se utilizaban en la fabricación de estas joyas solían comprarse en Amsterdam a través de los comerciantes habituales. De Portugal llegaron especialmente aguamarinas. Los envíos fueron bastante frecuentes. Destacamos uno, fechado el 9 de junio de 1784, en el que Francisco Esteban Dalaje remitió desde Lisboa un buen número de pedrería, en especial aguamarinas. Dos de las piedras eran de gran tamaño y estaban destinadas a dos broches y otras ciento veinticuatro más pequeñas, se emplearon en unas flores. Se pagaron al lapidario Adam Pollet, 12.000 reales por las primeras y 372 reales por el resto. Jose Roxa, otro lapidario,

11 A.G.P. Carlos IV, Príncipe, caja 44.
12 A.G.P. Carlos IV, Príncipe, caja 2.
13 A.G.P. Carlos IV, Príncipe, caja 46.

recibió 7.260 reales por cuatro piedras para engastar en unos pendientes, una de ellas en bruto y a Joao Dias da Silva, 3.120 reales por dos piedras sin tallar para sortijas. Y por último, a Joaquin Jose da Nasimiento, 4.392 reales por las sesenta y cinco piedras para un collar[14].

Otra posible vía de adquisición de piedras y joyas fueron las testamentarías. El 12 de abril de 1780, el duque de Uceda remitió una minuta por valor de diez y seis diamantes brillantes que se tomaron por orden del Príncipe de la testamentaría de la marquesa viuda de Ariza. Los diamantes costaron 14.928 reales y el dinero se entregó a Fernando Palafox, hijo y testamentario de esta señora.

Las adquisiciones de joyas aumentaron significativamente en la década de 1780. La figura más destacada al servicio de los Príncipes fue el platero francés Leonardo Chopinot.

Chopinot, natural de París, se aprobó en Madrid el 31 de agosto de 1763. El 30 de mayo de 1773 fue nombrado platero de joyas de la Real Cámara y el 17 de abril de 1782 recibió el nombramiento de platero de joyas de la Real Casa por fallecimiento de Manuel López Sáez[15]. En las facturas que entregó durante los años que estuvo al servicio de los Reyes afirma ser caballero de la orden de San Miguel, jefe honorario de la Real Guardajoyas del Rey y artífice de joyas de su Real Cámara y Casa.

El 19 de enero de 1786 compró varias cajas y una partida de diamantes para uso del real servicio. Una de las cajas era de oro, estaba esmaltada con un medallón en el centro y pesaba 51 doblones de oro. Costó 4.080 reales. Dos más se valoraron en 2.800 reales cada una y otra, engastada con diamantes talla brillante en 12.400 reales. Por los diamantes pagó 7.987 reales y 17 maravedís[16]. Unos días más tarde, el 29 de enero, valoró una sortija con una gran cantidad de diamantes por 80.000 reales. Y, el 16 de febrero recibió 11.749 reales por guarnecer con brillantes un broche con el retrato del infante para la condesa de Baillencourt y cuatro sortijas para las camaristas y azafata[17].

En septiembre, presentó la cuenta de un retrato del Rey guarnecido con 255 brillantes que ascendió a 160.081 reales y 8 maravedís. Este joyel se regaló posiblemente al marqués de Carmarthen, principal secretario de Estado de S.M. británica para agilizar las relaciones diplomáticas.

En ese mismo mes, Chopinot entregó un aderezo de diamantes y esmeraldas compuesto de collar y pendientes con tres perillas que se regaló a la camarista María Luisa Vanasbroeck. Otro aderezo similar se entregó a la también camarista María

14 A.G.P. Carlos IV, Príncipe, caja 47.

15 Para completar los datos biográficos remitimos a R. de MARCOS SÁNCHEZ, "Influencia francesa en la joyería de la corte española: Leonardo Chopinot" en Actas del Congreso *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*. Madrid-Aranjuez abril 1987, pp. 402-407.

16 A.G.P. Carlos III, leg. 155

17 El encargado de hacer los retratos fue el pintor Genaro Boltri y recibió 3.120 reales.

Concepción de Zuaznábar, esposa de Francisco Escarzano, director general de la renta de correos[18].

En 1786 actuó como intermediario en la adquisición de una caja de oro cuyo precio ascendió a 3.600 reales, la mitad por la hechura y la otra mitad por los materiales. Esta cantidad se entregó como gasto secreto.

Curiosa es la cuenta presentada el 6 de enero de 1787 por una corona, dos piochas, tres corchetes, tres carteras, tres ramales de flores, siete ramales de lisos, tres ramales de cordón, dos ramales de engastes aperlados engastado todo ello con 2.424 piedras de estras para decorar las figuras de un nacimiento del Príncipe. Por las piedras, la hechura y el metal recibió 16.604 reales. Además realizó tres sables y tres puñales en los que colocó 1.490 piedras de estras. Por ellos recibió 11.293 reales.

Con motivo del nacimiento del infante Carlos María Isidro realizó en junio de 1788, un collar de diamantes talla brillante, rosas y blancos, con una paloma que costó 240 reales. En septiembre de 1788, anuncia la llegada de una cajita de Portugal, probablemente con piedras, para el Príncipe. Con ellas tenía que fabricar un lazo y una presilla. Comenta, que aunque tenga que trabajar día y noche, se encargará de montar estas piedras en las joyas encargadas por su Alteza. Aprovechando esta situación, Chopinot nos relata brevemente en que consistía su trabajo. Afirma que ha recibido los dibujos que se han elegido y que después de estudiarlos, ha trazado, es decir ha dispuesto sobre ellos, la pedrería que se tenía que utilizar. Una vez comprobadas las piedras de que disponía, propiedad del Rey, determinó las que necesitaba y valoró el precio final de la pieza, 20.000 pesos. Como una de las piezas costaría más de 10.000 pesos, intentaría que la otra se realizara con menos piedras y fuera más sencilla.

En relación con estas joyas, que los Príncipes querían regalar a la infanta María Ana Victoria, con motivo de su futuro parto, el platero, esperaba con impaciencia las aguamarinas que debían enviarle desde Lisboa. Las piedras, llegarían con el correo del embajador de España y bajo la dirección de Pedro López de Lerena.

Coincidiendo con la proclamación de Carlos IV como nuevo monarca español, tras la muerte de su padre, Carlos III, Chopinot comenzó a trabajar con gran intensidad para los Reyes, en especial para María Luisa.

El 12 de febrero de 1793 comenta que se adquirió al hijo del marqués de la Ensenada dos sortijas y un juego de botones de brillantes, cuyas piedras se utilizaron para guarnecer un toisón que el Rey le había encargado. A Ensenada le pagaron 374.920 reales. También participó en la valoración de las alhajas que se compraron al duque de Cogny. Presentó al detalle, con peso, precio y valor en reales, la lista de los brillantes que se sacaron de la placa del Sancti Spiritus y de una presilla de banda[19].

18 Su esposo recibió de la Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda 30.615 reales equivalentes al aderezo de diamantes y esmeraldas. Esto indica que en ocasiones no se entregaba la joya sino el dinero.

19 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 180.

Por real orden, el 1 de julio, ejecutó un aderezo de esmeraldas y brillantes compuesto de collar, pendientes y cuatro alfileres que se regaló a una camarista. Costó 27.739 reales y 6 maravedís.

El 2 de enero de 1796 Chopinot entregó en San Lorenzo del Escorial, una serie de alhajas. En la cuenta, que presentó unos días más tarde, realizó la rebaja competente al importe de la pedrería propiedad del Rey. Las joyas que ejecutó fueron un toisón, una presilla de sombrero compuesta de un botón y cuatro hilos guarnecidos de pedrería y una espoleta para prender la banda al hombro. El toisón estaba guarnecido con 2.020 piedras, de ellas 114 brillantes de la mejor labor, 900 de mediana labor y el resto de menor calidad. Además 146 rosas de Holanda, 121 rubíes y 38 zafiros. Por la hechura, el oro cincelado y la caja recibió 32.000 reales. El toisón costó en total 392.764 reales y 16 maravedís. La presilla para el sombrero, compuesta como se ha dicho por botón, lazo y cuatro hilos de brillantes, llevaba 100 brillantes de la mejor calidad. Costó 191.977 reales y 15 maravedís. Por la hechura y el material, el platero cobró 6.000 reales. Al mismo tiempo, se entregó una espoleta de brillantes que se valoró en 45.000 reales. La cuenta ascendió en total a 629.741 reales y 35 maravedís. A esta cantidad se rebajaron 180.805 reales y 10 maravedís, valor de los diamantes propiedad del Rey. Finalmente quedó líquido a su favor 441.686 reales y 21 maravedís, 6.000 de ellos los cobró en efectivo.

El 10 de marzo, percibió por un botón de brillantes para el toisón de gala, guarnecido con 152 piedras, 115.055 reales y 33 maravedís. Por otro botón, también de brillantes, para el toisón de media gala, con 116 piedras, 29.578 reales y 3 maravedís. Y, por otro toisón nuevo, de oro y esmalte, 4.000 reales; por otro más chico, 3.000, por unas chapas puestas a unos botones de camisola, 300, por una hoja de espada con su vaina para el espadín de media gala, 300 y por tres cruces de la orden de Cristo, 4.500 reales.

Los cobros por todas estas joyas sufrieron, como era habitual, retrasos. El 16 de mayo, Chopinot se vio en la obligación de tener que solicitar el pago de sus cuentas porque si no él, no podía hacer frente a los pagos generados a la hora de ejecutar las joyas para los Reyes, es decir el oro, la pedrería y el sueldo de los oficiales[20]. Afirma que estas cantidades se le abonaron en vales y esta forma de pago resultaba perjudicial ya que se perdía dinero al convertir los vales en dinero efectivo. Al final se le pagó por la Tesorería mayor.

De nuevo, el 6 de diciembre, se lamenta, que al presentarse en la tesorería general para cobrar 173.969 reales y 6 maravedís, importe de una cuenta de joyas, se le entregaron sólo 15.490 reales y 6 maravedís en dinero efectivo y el resto de la cantidad en vales. Ante el perjuicio ocasionado, recomendaba que la forma de pago fuera más equitativa.

20 La cantidad era de 217.729 reales y 14 maravedís. Procedía de dos botones de brillantes de los toisones, de un joyel de segundo orden y de un aderezo para camarista.

Puede que esta cantidad procediera, en parte, de un joyel de primer orden que había realizado el 16 de noviembre para el uso del Real servicio. El importe de la pieza ascendió a 75.848 reales. Este joyel, como todos los que ejecutó Chopinot en estos años, se entregó al Príncipe de la Paz y en esta ocasión se regaló a Diego de Noroña, por haber cesado como embajador en España, ya que la Reina de Portugal le nombró consejero de Estado[21].

Durante estos años el platero realizó, sobre todo, joyeles para regalar a los embajadores y aderezos para las camaristas. Los joyeles si eran de primer orden solían costar entre 70 y 80.000 reales y si eran de segundo orden la mitad. En las cuentas de 1796 se mencionan joyeles realizados para el señor van der Goes, ministro plenipotenciario y enviado extraordinario de la República de Holanda, con motivo de su despedida de esta corte, por el que Chopinot cobró 42.751 reales y 29 maravedís y otros similares para el conde de Bertioli, presidente del Consejo del serenísimo infante duque de Parma y el conde de la Somaglisa, gentilhombre de Cámara.

Y en cuanto a los aderezos de camaristas, el 18 de junio de 1796 Chopinot entregó un aderezo de diamantes y esmeraldas para regalar a Juana Cortés, camarista que fue de la infanta María Amalia, con motivo de ser el Rey padrino de bautismo. El aderezo estaba compuesto de collar, un par de pendientes y cuatro flores para la cabeza, guarnecido de brillantes y esmeraldas. En el collar se engastaron 459 piedras, de ellas 379 diamantes y 80 esmeraldas. Por la hechura el platero cobró 2.754 reales, por el oro 200 reales y por el tallado de las piedras 320 reales. En total el collar costó 13.238 reales y 16 maravedís. Por los pendientes, guarnecidos con 204 piedras, 156 de ellas brillantes y 45 esmeraldas, percibió 8.524 reales y 25 maravedís. Por la hechura, Chopinot recibió 1.224 reales. Por el oro 100 reales y por el tallado de las piedras 192 reales. Y por cuatro flores para la cabeza, en las que se colocaron 164 piedras, de ellas 120 brillantes y 44 esmeraldas, se pagaron 7.885 reales y 3 maravedís. Por la hechura se entregaron 984 reales y por el oro 150; por el labrado 176 reales[22].

A Chopinot le sustituyó en 1800, Juan de Soto. Este platero de oro, realizó el pectoral y el anillo de brillantes que los Reyes regalaron al arzobispo de Sevilla y cuatro sortijas de diamantes con el retrato de la Reina en el chatón para otros posibles regalos. El 2 de mayo de 1799 se le abonaron 286.310 reales por estas joyas. Soto realizó también un aderezo de brillantes y esmeraldas para una camarista en agosto de 1800 que se valoró en 20.881 reales[23].

21 Los retratos miniaturas los solía realizar Francisca Meléndez, pintora y retratista de Cámara.

22 Chopinot realizó también en 1796 aderezos para María del Carmen López, azafata que fue del infante Carlos, para Juliana Vallejo, camarista de la Reina, María Concepción Delanne, camarista que fue de la infanta María Josefa, Isabel Cortés, camarista de la Reina, María Cándida del Corral, camarista que fue de la infanta María Amalia, Cayetana Ciñi, camarista de la Reina, María de las Nieves Arriaza, camarista de la infanta María Luisa, y Teresa de Silva, camarista que fue de la infanta María Teresa. A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 182.

23 A.G.P Carlos IV, Casa, leg. 183.

Como en años anteriores, varios comerciantes y particulares vendieron joyas a los Reyes. Resulta significativo que el Rey aconsejara que Cristóbal Vilella, natural de la isla de Mallorca, no adquiriera más joyas para los Reyes. El 12 de julio de 1796, presentó un aderezo de coral montado en oro, compuesto de varias piezas para la Reina por valor de 13.865 reales y 17 maravedís.

El aposentador José Merlo adquirió varias joyas para real uso. Por ejemplo, el 18 de julio de 1799 el platero y diamantista Mateo Matute vendió un anillo con orla y dos flores de lis de diamantes brillantes de doble labor y un laurel de diamantes con un rubí en el centro que llevaba grabada la efigie de Luis XVI. José Fontenelle, grabador de cámara en piedras finas, completó para la Reina un aderezo de 46 camafeos, ejecutados uno de ellos con la figura de Cibeles y otro con la figura de Saturno[24].

De todos los comerciantes y proveedores reales el más famoso fue François-Louis Godon, marchante de obras de arte y relojero de Cámara. En noviembre de 1787, envió desde París, varias alhajas entre ellas: unos brazaletes esmaltados y guarnecidos con diamantes y perlas, tres sortijas, dos de ellas de acero, una cintura guarnecida también de acero, unos brazaletes de perlas azules, dos parejas de pendientes de concha, otros pendientes de oro con camafeos y cuatro pares de pendientes de acero, coral y perlas, cuatro collares, varias cadenas de perlas de colores, un collar de perlas azules, y una pareja de pendientes de perlas. Se valoró todo en 15.016 reales[25].

En marzo de 1790 facturó otro envío de joyas por valor de 18.272 reales. Y el 20 de agosto de 1790 un nuevo envío llegó a la Corte. En él iban un buen surtido de brazaletes, collares, uno de ellos en forma de gola militar, seis cintillos, dos pares de pendientes en oro, cristal y acero y otro par de pendientes de perilla[26]. El 10 de julio de 1796 entregó: una sortija con diamantes y divisa, valorada en 3.800 reales; otra similar cuadrada, también por 3.800; otra dos con tres medallones, 1.600 reales cada una; otra con rubíes, 3.600; un anillo con un brillante gordo sobre esmalte azul, 8.800 reales; un alfiler en forma de estrella rodeada de rosas y con un brillante en el centro en 2.440 reales y otro alfiler en 240 reales[27].

La tienda Pérez y Santayana entregó el 3 de abril de 1796 varias alhajas por valor de 546.918 reales para la servidumbre del Rey. Entre ellas: una sortija de un solitario con una orla, montado al aire, valorada en 60.000 reales; una hebilla y botones para corbatín y camisa de brillantes, en 20.510 reales; dos cajas de oro esmaltadas, con una orla alrededor y otra en el centro, guarnecida con diamantes gruesos en 100.000; una sortija redonda con un brillante en el centro y dos orlas alrededor en 25.000; un

24 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 188.

25 El tesorero Felipe Martínez Viergol presentó la cuenta al duque de Uceda en el Pardo el 18 de enero de 1788. A.G.P. Carlos IV Príncipe, caja 47.

26 A.H.N. Estado, leg. 4824.

27 Godon falleció en 1800. Su viuda, Magdalena Justina Prevost de Bocelli, continuó durante unos años, hasta 1804, enviando joyas y relojes a los Reyes, pero en menor cantidad porque Carlos IV quería prescindir de sus servicios.

puño de oro esmaltado para bastón, guarnecido de brillantes, en 8.400; una sortija de diamantes en forma de roseta, 12.000; un reloj guarnecido de diamantes con su cadena en 68.000; un ramo o flor de brillantes y esmeraldas para el pecho en 75.000; un collar y pendientes de brillantes y esmeraldas en 49.000; un juego de medalla de brillantes y pasta azul, broches de lo mismo, pendientes de diamantes y zafiros y una sortija, 44.800; un medallón de brillantes 45.000; dos flores de brillantes para la cabeza, 14.208 y dos flores, más pequeñas, de brillantes 25.000 reales[28].

En cuanto a las piedras importantes enviadas para el servicio de la Reina destaca el diamante propiedad de Serpos, embajador y hombre de negocios de Venecia, que fue ofrecido para la real servidumbre a finales de 1799.

La Reina, en ocasiones, se obsesionó con la adquisición de alguna pieza. Por ejemplo, en 1799 se interesó por un diamante brillante que había pertenecido a Francisco Milza. Este diamante había sido depositado en los Cinco Gremios por unos comerciantes de Bilbao. El peso era excepcional y lo más adecuado era que lo comprara la Reina. El dibujo del diamante se acompañó de una exhaustiva documentación. Juan Soto, el 24 de abril de 1800, fue el encargado de examinar la piedra y generar un informe sobre su calidad y valor[29].

El 28 de julio de 1800 se redactó un libro o cuaderno donde se anotaron todas las joyas propiedad de la reina María Luisa de Parma[30]. En este inventario se incluyeron también las joyas de la Corona, que se identificaron al margen con las iniciales R.C. Las joyas se distribuyeron en cuatro papeleras. La primera papelera, a su vez repartida en 10 gavetas, contenía joyas, en la mayoría de los casos formando aderezos, realizadas en diamantes blancos, diamantes y esmeraldas (dos gavetas), zafiros, rubíes, amatistas, granates falsos, perlas finas y topacios.

La segunda papelera estaba distribuida también en 9 gavetas y en su interior se custodiaban joyas, en muchos casos calificadas de aderezos, guarnecidas con diamantes blancos, perlas, granates, brillantes amarillos color de topacio, venturinas, crisolitas y bermelletas. En la gaveta nº 19 de esta papelera se guardaron las joyas, casi todas medallones y sortijas, adornadas con camafeos o con piedras imitando camafeos.

Y, en la tercera papelera, se repartieron en 9 gavetas, joyas guarnecidas con diamantes brillantes, diamantes blancos, brillantes color rosa, perlas, etc[31].

El número de joyas es muy elevado, en especial las sortijas. Nosotros sólo destacaremos aquellas más importantes que, además, nos van a permitir conocer los tipos más habituales en este momento.

---

28 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 182.

29 A.G.P. Carlos IV, Casa, leg. 183. Tengo que agradecer a mi amiga la doctora Pilar Nieva Soto la ayuda prestada a la hora de desmenuzar pacientemente la importante documentación conservada del reinado de Carlos IV.

30 A.G.P. Fernando VII, caja 1/1.

31 Este inventario se interrumpe aquí, seguramente por extravío de documentación, faltando parte de la tercera papelera y toda la cuarta. Afortunadamente se completa con el inventario de 1807.

En la cabeza, el tocado o adorno más frecuente era la piocha, introducida en España por Isabel Farnesio. Lo habitual es que tuviera forma de pluma o de palma, con varias almendras suspendidas, creando cierto movimiento. Dos modelos se mencionan en este inventario, con plumas, que llevaban además una media luna, muy del gusto de la Reina, y varias hojas y flores. Otras, responden al modelo de "sultana", con tres rayos y una media luna, engastada con diamantes y esmeraldas montadas al aire[32].

Además, encontramos, una pieza para el peinado con seis caídas cuajadas de chatones y dos perillas de diamantes engastados al aire y dos piezas más, sin especificar su diseño, con diamantes y esmeraldas. Las flores no podían faltar en el tocado femenino y así, se mencionan en la gaveta número 10, dos redondas, con botones de hojas guarnecidas de brillantes, con una chapa de oro redonda esmaltada de verde y cuajada de brillantes de pequeño tamaño.

En el retrato pintado por Antonio Carnicero, conservado en el Monasterio de la Encarnación, María Luisa luce cuatro agujas en el tocado, de singular belleza. Tres de ellas son grandes estrellas cuajadas de diamantes, el central más grande, similares a las que se describen en los inventarios que estamos estudiando y la cuarta es un simple chatón circular con una gran piedra en el centro y una orla de diamantes más pequeños alrededor[33] (lám. 2).

En la gaveta nº 21 se incluye una flecha grande, larga, para el peinado, guarnecida con brillantes de distintos tamaños, montados al aire y una peineta de oro, con dos orlas de brillantes, con trece brillantes almendras en disminución. Estas dos piezas, son las que con mayor frecuencia luce la Reina en los retratos pintados por Goya. Fue un adorno que puso de moda como comprobamos en el retrato de familia del Museo del Prado, ya que casi todas las mujeres que aparecen en él, lucen flechas en su cabeza.

En la segunda papelera se menciona un bonetillo compuesto de once piezas con ramo, cordón y cinta anudados y borlas suspendidas alrededor. También una pluma grande, con una cinta cuajada de diamantes y la vena central de diamantes rosas de Holanda. Y una media luna, con una especie de sol, con varias estrellas salpicadas. La apariencia de esta joya nos recuerda a la que luce en el tocado la hija de Carlos IV y María Luisa en el retrato de familia.

---

32 Curiosa resulta una piocha que en el inventario se describe así: *"una piocha forma de un árbol que llaman del desmayo, todas las ramas con tembleques de oro todas de brillantes a el ayre, con diez capullos que se allan colocados en igual numero de especie de almendras de brillantes a el ayre, con seis perlas desiguales colocadas en seis capullos de brillantes todo armado y enasado de oro con el tronco y pie de brillantes y perlas, con el reberso de plata, muelles y mordazas de oro"*.

33 Este retrato es muy importante porque la Reina luce un importante número de joyas que se mencionan en el inventario que estamos estudiando: pendientes, colgante, lazo de pecho, lazo e insignia, manillas y abanico.



LÁMINA 2. *María Luisa de Parma. Antonio Carnicero. Patrimonio Nacional.*

Y en la gaveta nº 17, un alfiler rascamoños, con la púa de oro y una especie de nido de rubíes con una palomita colocada encima, toda guarnecida de diamantes rosas de Holanda.

Curiosamente, la gaveta nº 28 se denomina "*de tiranas y rascamoños*", y se detalla aquí un rascamoños con la púa de oro y el puño de bastón de diamantes y otro rascamoño en forma de cayado con lazo, borlas y guarnición de un reloj, realizado con diamantes rosas de Holanda, pelo tejido, cristales de roca y espigas de oro. Y en cuanto a las tiranas, se describe una larga, con dos borlas de varias piezas de oro, con varios trechos de pelo y cristal de roca.

Los pendientes, de los que la Reina poseía un buen número de ejemplares, suelen responder al modelo de broquelillo, entrepieza y perillas. El número de estas últimas variaba. La entrepieza podía representar un simple lazo o un dibujo más complicado a base de un canastillo con flores y hojas. Destaca también un par de broquelillos pequeños "de dormir" de cuatro brillantes cada uno en disminución y unos ejemplares muy sencillos, en forma de aretes con aguacates de esmeraldas. En el retrato de Goya conservado en el Palacio Real de Madrid, María Luisa luce unos pendientes alargados, con pedrería en disminución que popularmente se llamaban pescaderas (lám. 3).

Los collares solían ser sencillos. Destaca uno, con tres brillantes principales, y varias caídas en forma de herradura. Todos los diamantes estaban engastados al aire y sobre oro. Tenía un cierre de diamantes para evitar tener que atarlo mediante cintas de tela. Debía ser un diseño bastante parecido al que luce María Luisa en el retrato de familia pintado por Francisco de Goya, conservado en el Museo del Prado de Madrid. También se alude en el inventario a un tiro de collar antiguo compuesto por veintisiete piezas en forma de flores, hojas y engastes de brillantes y zafiros y a otro collar, que hacía juego con unos pendientes, con chatones cuadrados de amatistas y diamantes. Los más frecuentes son los tiros de collar con chatones cuajados de pedrería, en tamaño decreciente, enfilados en cordones de seda con alguna almendra suspendida, cierre y asas en los extremos.

En la gaveta nº 17 se describe un collar "*angostito*", con una especie de lazo con dos herraduras y una caída. Todo él iba guarnecido con brillantes montados al aire y varios chatones intercalados engastados con granates. De la caída se suspendía una borla con hechura de hojas de tulipán también enriquecida con varios granates salpicados. Una pareja de pendientes completaban el aderezo.

Destaca también, dos piezas para la garganta, similares, en forma de lazo, con una esmeralda rodeada de diamantes en el nudo y una almendra suspendida de él. Esta joya, como hemos observado, responde a un modelo parecido al que luce María Luisa, en 1765 en el retrato de Mengs.

También para la garganta se registra una pieza cuadrada, con las esquinas redondeadas, con un gran zafiro de calidad superior por su limpieza y color, rodeado de una orla de brillantes y dos perlas gordas suspendidas de él. Y, una gran pieza que "hace a gola" y alfiler con un gran topacio cuadrado, con las esquinas redondeadas,



LÁMINA 3. *María Luisa de Parma, en traje de corte. Francisco de Goya y Lucientes. Patrimonio Nacional.*

y rodeado con chatones de diamantes. Más adelante se menciona otras dos golas, una con un engaste casi redondo, con un topacio labrado a dos caras y seis cadenitas de oro para suspender del cuello y la otra, con varias chapas de oro, esmaltada de verde, con unos paños de diamantes rosas de Holanda y en los extremos dos filas de cuatro brillantes cada una con un pestillo de oro para atar.

Y nos resulta curiosa una pieza denominada "pena" para el cuello, con forma de corazón y un lazo adornado con medias perlas pequeñas y rubíes. Puede tratarse de una joya parecida a la que la Reina luce en el pecho, suspendida de una cinta de seda, en el retrato ya citado de Carnicero (lám. 2).

También se menciona en el inventario una cruz para el cuello totalmente cuajada de pedrería y otra, pequeña, con un lazo en el copete de diamantes rosas de Holanda y turquesas.

Para el pecho, la pieza habitual solía ser un lazo. En la gaveta nº 1 se describe un gran lazo, con varias hojas y un gran nudo en el centro guarnecido con un gran diamante. Cada hoja llevaba una sucesión de diamantes en disminución. De las puntas del lazo se suspendieron varias borlas, con nueve ramales cada una, unidas a trechos para dar movilidad a la pieza. Varias cintas y tulipanes completaban el diseño. El anverso estaba cuajado de pedrería y el reverso era oro macizo. Llevaba dos ganchos de plata para sujetar al vestido. Otro lazo estaba engastado con diamantes y zafiros. En la gaveta nº 20 se menciona otro lazo de seis hojas con un gran nudo en el centro engastado con un gran brillante fuerte. Del lazo nacía un trozo de cinta con varios movimientos y de unos cordones se suspendían dos borlas grandes y una más pequeña con los centros cuajados de aljófar.

Estos lazos solían acompañarse con lazos de mangas y con lazos para prender las faldas, que hacían juego con los anteriores.

También se describe un gran ramo con una rosa, sus cogollos, jacintos y otras flores, atadas por un lazo, de brillantes, esmeraldas y las simientes de rubíes.

Y, en la segunda papelera se menciona otra pieza para el pecho, con forma de palma y lazo de brillantes, con diecisiete perillas perlas de varios tamaños y figuras.

Ya en desuso en esta época, pero tal vez heredado, comprobamos la existencia de ocho alamares en disminución, compuesto cada uno de un botón y dos fajas cuajados de brillantes.

En los brazos, manillas con varios hilos de perlas o de diamantes cerradas por un broche, que suele denominarse "pulseros o pulseras". Consistían en un medallón central con un retrato rodeado de una o varias orlas de pedrería. Uno de los pulseros llevaba el retrato del rey Carlos III y otro del rey Carlos IV, también la Reina tenía dos broches pulseros con los retratos de sus padres, otros dos con los de sus hijos el Príncipe y el infante Carlos y dos más con los retratos de los reyes de Nápoles.

Sortijas, siempre abundantes en los joyeros femeninos, respondían a diseños sencillos, con chatones, en forma de lanzadera, de "collar de perro", con dibujos a base de corazones y llamas o con cabello humano. Estas últimas solían llevar dos

orlas de diamantes y en el centro, el cabello trenzado, con un chatón en el medio. Destaca una, a la inglesa, con el retrato en el centro, de la infanta María Josefa y tres más, con una orla de diamantes rodeando una placa de pasta morada, con varias hojas de metal superpuestas engastadas con diamantes rosas de Holanda y un cristal que cubría una cifra en campo azul. Las piedras solían estar montadas al aire y algunas eran altas de pabellón y otras muy planas.

Varios ejemplares de sortijas llevaban en el chatón un reloj pequeño que se solía rodear de una orla de diamantes. En la gaveta nº 14 se mencionan dos ejemplares, uno, de perfil ochavado, con la muestra del reloj esmaltada de azul y los números en dorado y el otro, con la muestra de porcelana y los números en negro. En ambos, una orla de diamantes menudos alrededor.

Después de analizar detenidamente el contenido de cada gaveta, hemos llegado a la conclusión que debían contener aderezos completos, ya que muchas de las piezas formaban conjunto en cuanto a diseño y pedrería[34].

Las joyas en forma de flores eran muy habituales. Encontramos: unos girasoles con la simiente en tembleque, tres claveles, otras en forma de anémonas, un jacinto, cinco clavellinas y dos alfileres con una flor en forma de estrella.

Piezas curiosas son: un pavo real de brillantes y zafiros apoyado en una faja de esmeraldas; una flor que se llama biznaga, compuesta de varias florecillas chicas con tembleques; un pez grande, de nácar, con las escamas y cabeza de oro, guarnecido de brillantes en cuyo interior se guardaba un cubierto de oro; un globo de oro con varias filas de diamantes rosas de Holanda, *"su varca y dos vanderas correspondientes con dos figuritas en todo compañeras con un lazo de brillantes a el ayre"*.

Los camafeos no podían faltar. Algunos reproducían modelos antiguos y otros eran más novedosos al utilizar esmeraldas, jacintos o amatistas para tallar la figura. Aunque lo habitual era que formara la pieza central de un medallón o una sortija, se utilizaron dos camafeos de esmeralda para un par de pendientes, con broquelillo y almendra. Una media luna y dos estrellas hacían la función de entrepieza.

Los asuntos protagonistas de aquellos que tal vez eran antiguos o que intentaban imitar ejemplares clásicos eran mitológicos. Destaca la figura de Hércules, de una diosa sobre un delfín, de dos leones y una ninfa o de varias cabezas de jóvenes que podrían representar dioses. Una de las sortijas estaba "*hecha a la romana*", y otras llevaban retratos de monarcas anteriores, tal vez imitando a los emperadores romanos. Se mencionan los de Felipe IV, Felipe V y Luis XVI. Hay otro con el retrato de la infanta María Amalia y uno más con asunto religioso, un Ecce Homo con la cabeza de un sayón.

Piedras sueltas nunca faltaban en los joyeros femeninos para poder utilizar en la fabricación de alguna joya. Se menciona, en la gaveta 1, un brillante grande, redondo, blanco, alto de pabellón, engastado al aire, con cuatro taladros para poder armarse

34 En todas ellas había un lazo de pecho, unos lazos para las mangas y otros lazos para la falda.

donde se quisiera. Una piedra de color verde conocida como "piedra del Vesubio". También una pasta verde que imitaba la esmeralda y un cristal con un talco azul debajo y la denominada piedra de San Isidro, colocada en un alfiler.

Ni tampoco faltaban las perlas, aperilladas, almendradas, irregulares, con las que se realizaban joyas cuyos diseños reflejaban el mismo estilo que las joyas con pedrería.

Considerados también joyas se mencionan varios relojes, con las cajas esmaltadas y guarnecidas de diamantes, unidos a chatelaînes con sellos, llaves y otros adornos y dos abanicos, uno de marfil con las guías guarnecidas a trechos con brillantes y esmeraldas y otro de concha sólo con diamantes.

Existe otro inventario, fechado el 1 de enero de 1807, que llama nuestra atención, porque a primera vista es idéntico al anterior, pero algunas partidas no existen y otras se añaden[35]. Además, aquí se registran ocho papeleras con sus gavetas correspondientes, aumentando considerablemente el número de piezas. Por ejemplo, se menciona una sortija con pasta de coquito y una flecha de rosas de Holanda rodeada de una orla de diamantes pequeños; una mariposa con cuatro alas verdes guarnecidas con veinticuatro engastes y cuatro óvalos de pasta morada; una diadema de brillantes montados al aire, adornada con dos angelitos de oro que sostienen una corona y una cinta corta[36].

En las cuatro papeleras[37] se presentan otro buen conjunto de joyas aunque, a primera vista, parecen de inferior calidad. Destacan varias peinetas de oro, una diadema de brillantes de media talla, con varias filas de granates, una red para la cabeza con varios redondeles de filigrana, una piocha adornadas con rayos, estrellas, cintas y letras cuajadas de diamantes, un pájaro con las alas desplegadas, una rama en el pico y otra en las garras, un brazalete de trencilla de hilo de oro, con un reloj en forma de lanzadera rodeado de perlitas, una piocha de oro y esmalte con un pequeño reloj en el centro, cuarenta botones chicos, una insignia de la real orden de María Luisa, otra insignia de oro y esmalte de la real orden de Santa Isabel de Portugal, un cinturón de pelo tejido y piezas de oro y muchas sortijas.

En la octava papelera se adaptaron las gavetas para que se pudiera colocar en ellas la bisutería. Ésta, estaba integrada por varios aderezos de oro para luto, otros de oro mate y esmalte y un buen conjunto de alhajas de acero pulido facetado.

En este inventario, como hemos comentado, también se incluyeron las joyas propiedad de la Corona, identificadas con las letras R.C. escritas al margen[38]. De

35 Además, a partir de la gaveta nº 13, de la segunda papelera, ambos inventarios, que hasta aquí, como hemos dicho, eran prácticamente iguales, son completamente diferentes.

36 A.G.P. Sec. Histórica, caja 151.

37 Aunque en realidad son cinco, ya que no hemos podido encontrar el contenido de la cuarta papelera del inventario de 1800.

38 Al final del inventario se incluyó un anexo donde se recopilaron todas las joyas propiedad de la Corona indicando la papelera y la gaveta donde se encontraban depositadas.

todas ellas, la que llama más nuestra atención, y que aparece mencionada en la gaveta nº 6[39] es "*un engaste grande quasi quadrado de oro y plata calado, en el que se halla un Diamante fondo tablero, que de tiempo inmemorial tiene el nombre del Estanque, su peso ciento ochenta y ocho y medio granos febles y en su contorno se hallan gravadas las letras iniciales R y C que significa ser propio de la Real Corona" y una famosa Perla denominada la Peregrina, que se hallaba en la Real Guardajoyas del Rey Nuestro Señor y ahora va pendiente de una asa del suso dicho Engaste y sobre ella una especie de Bola en óvalo toda de Brillantes y calada: en el medio una faxa de oro con letras esmaltadas de negro que dicen "soy la Peregrina" y las dos iniciales de R y C por ser tambien de la Real corona, advirtiendo que los Brillantes de la Bola son propios de la Reyna Nra señora*".

No hemos comentado hasta ahora nada sobre estas dos importantes joyas pero, la Reina, disfrutó de ellas durante todo su reinado. Gustó tanto de ellas que incluso, como comenta Priscilla Muller[40], mandó colocar una bola con la inscripción "Soy la Peregrina". Chopinot la estudio y valoró en varias ocasiones, pero hasta el momento, no la hemos descubierto, ni a ella ni al diamante, en ningún retrato de la Reina.

Tambien se menciona: "*las famosas Perlas, que igualmente se hallavan ya haze tiempo en la Real Guardajoyas del Rey Nuestro Sor ahora se hallan colocadas en un collar de tres hilos grandes en disminución y en un par de manillas de a un hilo en cada una, que unas y otras componen entre todas Doscientas veinte y ocho Perlas que hazen una famosa colección y todas pesan seis onzas y cinco adarmes; a el final de dichas manillas se halla un pestillito con quatro Brillantes en cada uno y uno muy chico en el medio, estos dichos Brillantes son propios de la Reyna N. Sra como igualmente el pasador de oro del collar y chapitas de oro de los finales con las iniciales de R y C por ser dichas Perlas propias de la Real Corona*". Estas perlas se encontraban en el guardajoyas real desde los primeros años del reinado de Felipe V.

Después de la invasión napoleónica y de la proclamación de Fernando VII, existe una importante documentación en la que se intenta aclarar dónde estaban las joyas de la Corona. Carlos IV y María Luisa insistieron en que ellos no tenían las joyas de la Corona y que la Reina sólo disfrutaba de unas pocas, de su propiedad, que pasarían a sus hijos como herencia cuando falleciera[41].

Tras la muerte de los Reyes Padres, se realizó el inventario general de la adjudicación hecha al rey Fernando VII como acreedor y heredero de los bienes de la testamentaría de los Reyes Padres. Aquí se incluyeron todos los bienes, que después

39 Curiosamente la gaveta nº 6 está vacía en el inventario de 1800, conservado en Fernando VII, Caja 1/1 pero si aparece en el inventario de 1807, Sec. Histórica, caja 151.

40 P. MÜLLER, *Jewels in Spain, 1500-1800*. Nueva York, 1972.

41 No nos detenemos en este tema por la falta de espacio y porque ya lo estudiamos en "Usurpación de las joyas de la Corona durante la invasión napoleónica" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Universidad de Murcia, 2005, pp. 37-47.

de las divisiones y repartos, se entregaron al Rey como legítimo sucesor[42]. Aparte de las pinturas, plata, muebles, tapicerías, relojes y sobre todo, papel moneda, Fernando VII recibió de la testamentaría de sus padres un buen conjunto de joyas[43]. Todas las joyas estaban realizadas en diamantes talla brillante. Destacan en especial, unos pendientes, tradicionales, con botón redondo, dos caídas de engastes, un lazo de dos hojas y una almendra. Se comenta que los dos brillantes principales tienen de área 96 granos, limpios, uno de ellos con un poco de óleo. El resto de los brillantes, aunque con algunas imperfecciones eran de buena calidad. Fueron tasados por Pedro Sánchez Pescador en 2.591.040 reales. Llama también nuestra atención, por la descripción de la pieza, una flor realizada con diez hojas en punta y diez con forma de abanico, cogollo en el centro y siete engastes grandes con festones, guarnecida con 168 brillantes de varios tamaños y calidades, engastados en plata y al aire con el tornillo y la espiral de oro. Y otra pieza muy valiosa era un collar de brillantes, "hecho en figura de fleco", armado con un gozne al final y un pestillo en las dos últimas piezas. Todo el collar estaba guarnecido con 589 brillantes engastados en plata con el reverso en oro. El valor total de todas estas joyas, entre las que se incluían varios diamantes de gran calidad, ascendió a 4.650.575 reales.

Al margen de este inventario, se presentó el remanente de los bienes que quedaron de los Reyes Padres, una vez entregada a los cinco herederos su parte correspondiente. El total de los bienes se remitió al Rey en pago de las consignaciones que había entregado a sus padres durante el destierro.

Las joyas, que es el asunto que nos ocupa, se inventariaron en 36 cajas, señaladas con su correspondiente número. Cada caja se valoró independientemente según la tasa y según el valor deducida la tercera parte. Además, otras menudencias como rosarios, sellos, cadenas, etc., se guardaron en unos envoltorios anexos.

La testamentaría de los Reyes Padres presenta un inventario amplio y detallado. Al tratarse de una partición de bienes, todas las partidas están descritas exhaustivamente con la tasa y la rebaja correspondiente. La inquietud del rey Fernando VII de que parte de los bienes de sus padres se perdieran en el camino generó una importante documentación, que debido al espacio de que disponemos, analizaremos más profundamente en otro momento[44].

---

42 Con ellos se quería satisfacer y pagar las cantidades que había desembolsado la tesorería general de la Real Casa por los gastos causados en la conducción de los reales cadáveres desde Alicante al Real Panteón de El Escorial y por los sueldos, pensiones y viudedades a la servidumbre que tenían los reyes Padres en Roma desde el 1 de julio de 1819 a finales de abril de 1821. También se quería realizar el pago completo de los 666.666 reales y 22 maravedís que correspondían al Rey como heredero de los cuatro millones de la dote de la Reina Madre.

43 A.G.P. Sec. Histórica, caja 145.

44 Tenemos que agradecer la ayuda prestada por el historiador José Luis Sancho Gaspar, culpable en parte de que este trabajo deba continuar en un futuro próximo por las muchas posibilidades abiertas.

El peto, la joya por antonomasia en la España del siglo XVIII

LETIZIA ARBETETA MIRA
Museo de América

El siglo XVIII en Occidente fue el escenario de una serie de trasformaciones que abrieron la puerta a la sociedad que hoy conocemos. A lo largo de la centuria, las naciones europeas fueron diluyendo las peculiaridades de su cultura material en el crisol de unas referencias comunes, que también afectaron a la historia de la joyería.

Si existió por aquellos días una joya plenamente asociada a los cambios de la moda, ésta fue, sin duda, el *peto,* denominación que corresponde, por lo común, a una joya grande y rica, con abundancia de pedrería y metal precioso, usada por las mujeres desde las postrimerías del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII, volviendo a resucitar con los historicismos decimonónicos. Con este trabajo pretendemos ofrecer una reflexión unitaria sobre esta joya singular, a la par que determinar las características generales y la evolución de estas importantes piezas, que, como testimonian los ejemplares existentes, constituyen un hito en la historia de la joyería española.

Una precisión semántica

Las joyas conocidas internacionalmente como *stomacher* (inglés)[1], *corsage, plaque de corsage o devant de corsage* (francés), reciben en español los nombres de

1 H. NEWMAN, *An Illustrated Dictionary of Jewelry*. Londres, Tames&Hudson, 1987, p. 293.

peto, sobrepeto, petillo y *brocamantón*, además del genérico *joya*, que denomina, en diversos momentos, la pieza más importante del adorno femenino, que suele lucirse sobre el pecho[2].

En cuanto al vocablo "peto", es de uso genérico, y deriva del *peto* (del latín *pectus*, italiano *petto*, pecho), la antigua pieza de armadura que protegía el pecho y que dio nombre al "adorno o vestidura que se pone en el pecho para entallarse"[3] o petillo, de forma triangular. De hecho, alguna de estas joyas viene denominada como *sobrepeto*.

La voz "petillo" posiblemente se relaciona con la portuguesa *peitilho*, y también fue usada, coloquialmente, para designar joyas de forma triangular, denominándose a comienzos del siglo XVIII "*Joya de pecho*" (en su acepción genérica de joya principal o más valiosa), o "*alamar*".

Las denominaciones *joyel de guías* y *pieza de cotilla*[4] podrían referirse a piezas más pequeñas, aunque de similar función, ya que "joyel" es sinónimo de joya pequeña y valiosa, y la "*cotilla*", según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, consiste en:

> "*Ajustador de que usaban las mujeres, formado de lienzo o seda, y de ballenas*"[5].

Todas estas palabras indican su vinculación indisoluble al vestido, bien decorando peto y cotilla bien sustituyendo los adornos de pasamanería que reciben el mismo nombre, lo que ha suscitado cierta confusión, pues cuando más claramente se pudo advertir su inspiración en estas labores fue en el último cuarto del siglo, momento en que la moda de borlas y cordones imperaba en la corte francesa.

Por lo que respecta a la denominación de "*Alamar*", en 1743, el Gremio de Plateros de Pamplona disponía, entre las piezas para examen para platero de oro que se podían elegir, "*Un alamar de guias echo a mano de toda moda en oro o en platta, con cientto y quarenta piedras clavadas, todas de fino... Un joyel de guias*

2 Ver tipología básica en: L. ARBETETA, "Platería y Joyería en la corte de Felipe V". *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid, 2003, p. 367.

3 *Diccionario de la Lengua Española*, decimonovena edición, Madrid, RAL, 1970, p. 1016, voz "peto", acepciones 1 y 2.

4 Mencionada, sin descripción, por A. ARANDA, "Las joyas de Fernando VI y Bárbara de Braganza" en J. RIVAS (coordinador), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, p. 22. Sobre las joyas de esta reina véase también G. RAMOS DE CASTRO, "La influencia de Portugal en la orfebrería española. Las joyas". *Relaciones artísticas entre Portugal y España*. Valladolid, 1986, pp. 200-217. Este trabajo ha sido citado frecuentemente en Portugal y hemos comentado en varias ocasiones la riqueza y variedad de la terminología recogida. Ver L. ARBETETA MIRA, *Guadalupe, joyel de dos mundos. Análisis crítico del códice llamado "Joyel de Guadalupe"*. Madrid, 1993, 291 págs. (repr.); Idem "La joyería española de los siglos XVI al XX". *Summa Artis, Historia General del Arte*. Vol XLV. Madrid, 1999, p. 236; Idem, "Platería y Joyería en la Corte de Felipe V" ob. cit., pp. 371-2, nota 58.

5 *Diccionario*... 1970, p. 372, voz "cotilla", acepción nº 1.

y cartones echo a mano de toda moda con su copete que tenga de veinte y cinco a treinta piedras, echo en oro clavado fino..."[6].

La palabra "*guía*" se refiere sin duda a su acepción, dentro del lenguaje marinero como "aparejo que sirve para mantener en su sitio un objeto en la situación que debe ocupar"[7].

También algunos "*lazos de pecho*" señalados como piezas grandes en la documentación, podrían ser petos al estilo portugués, pues consisten en estructuras que simulan lazadas realizadas con cintas anchas y con tratamiento naturalista, relacionados también con los lazos convencionales y rígidos, de mediano y pequeño tamaño, que, con o sin cruz o colgante, se llevaron en toda la Península durante el siglo XVIII.

Por tanto, advertimos que no es joya polivalente, como sería el caso de una cadena o de un ramo, sino específica, esto es, creada para una función concreta, que consiste en resaltar el *décolletage* o escote pronunciado en determinados tipos de vestido, al tiempo que ofrecer la sensación de que el jubón está sujeto, no por cintas o cordones textiles, sino por un rico armazón metálico, deslumbrante de pedrería, tal y como se aprecia en el retrato, conservado en el Museo del Prado, de Isabel de Farnesio, obra de Miguel Jacinto Meléndez, datado con posterioridad a 1716, y el existente en la Biblioteca Nacional, obra del mismo autor[8]. La reina lleva no una sino todo un conjunto de piezas que van dibujando los contornos del peto y el jubón. Sobre este tipo de piezas volveremos más adelante.

Hecha esta precisión, nos encontramos con que el término genérico "peto", dentro del grupo de las "*joyas de pecho*" que, aun impreciso, ha sido comúnmente admitido, se refiere, en sentido estricto, a una joya de aplicación específica sobre la línea del escote de determinados tipos de vestido, joya que, por lo común, adquiere un aspecto triangular, con un vértice que puede ser muy abierto o muy cerrado.

Estado de la cuestión

Lo reseñado anteriormente obliga a una reflexión, pues resulta indispensable conocer con precisión las joyas que se citan en las fuentes documentales, relaciones e inventarios principalmente, ya que, de no ser así, su publicación es de utilidad muy escasa, y suelen repetirse, a veces sin referencias, en sucesivos estudios, generando no pocas confusiones. Por otra parte, la joya antigua esta marcada en ínfima proporción,

---

6 *Ordenanzas de la Hermandad de Plateros de esta ciudad año de 1743*, publicadas por M.C. GARCÍA GAINZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991, capítulo 25, pp. 184-5.

7 *Diccionario...* 1970, p. 686, voz "Guía", acepción nº 22.

8 Tratamos de estos retratos y sus joyas, entre otros trabajos, en L. ARBETETA, "La joyería española..." ob. cit., pp. 232 y 234; Idem, "Platería y Joyería en la corte de Felipe V" ob. cit., pp. 368, 370.

lo que impide conocer su autor, siendo aventurado e hipotético proponer fechas y lugares de realización. Esto, a su vez, hace aún más difícil agrupar los ejemplares existentes en familias técnicas y estilísticas.

Además, el uso documentado de una joya puede ser muy posterior a su realización, así como su ingreso en una colección o en un joyel eclesiástico. Incluso una misma denominación puede referirse a distintos modelos según el lugar y la época.

Si nos referimos a los *petos*, son muchos los nombres con que se define esta joya específica, incluyendo los genéricos como "Joya".

Además, otro de los problemas que plantea la identificación de los petos es su cualidad de pieza única o múltiple si está articulado o consta de varios cuerpos desmontables e intercambiables que dan la apariencia de joya completa aunque no se empleen todos los elementos. Obviamente, si los petos eran totalmente rígidos, podían ser muy incómodos de llevar a partir de ciertas dimensiones, por lo que fue necesario articularlos en varios cuerpos, a veces con numerosas piezas que, una vez separadas, podían considerarse joyas independientes, olvidando que pertenecían a un conjunto específico.

Éste sería el caso de algunos de los que hemos denominado "*petos de media luna*", por adoptar esta forma, propios del primer tercio del siglo XVIII y que podrían formar parte de conjuntos mayores.

De hecho, la palabra "*alamar*", al referirse a la pasamanería de sujeción y adorno, hace referencia a un sistema de corchetes y elementos seriados, que puede adoptar formas diversas, como se apreciaba en los retratos mencionados de Isabel de Farnesio, y se constata en los ejemplares existentes, algunos muy notables como el peto, fechado entre 1710 y 1720, que se encuentra en la Schatzkammer de la Residencia, en Munich[9], cuya parte superior adopta la forma mencionada mientras que la inferior, separable, tiene perfil de triángulo isósceles de vértice agudo. Presenta un diseño de lazadas que remite a la red entrecruzada de cintas que decoraban, a la vez que sujetaban, el jubón y su parte frontal, también llamada *peto*. El empleo de estas joyas sobre la vestimenta hace que se ajuste su perfil triangular a la forma de los jubones y pecheras femeninas de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII.

Por ello, entendemos que no pueden considerarse comprendidas en esta denominación las joyas que, aún siguiendo la forma tradicional de los petos, tienen otra función. Por ejemplo, existe un grupo de alhajas tardías, del último tercio del siglo XVIII, que se colocaban realmente sobre el cuello, fuera del escote, recibiendo la denominación de "*joyas de pescuezo*", quizás por influencia portuguesa (pescoço= cuello); así, se mencionan cruz, broche, lazo, etc. "*de pescuezo*" y que, por ello, no son petos ni son objeto del presente estudio. Otra denominación genérica como la de "*broche*", fue de aplicación en el caso de las grandes joyas triangulares, sin cuerpos

---

9 Ver: H. NEWMAN, ob. cit., p. 292.

desmontables, que, cobijadas bajo coronas o rematadas por tembladeras de flores, se llevaron a comienzos del siglo XVIII, y que consideramos auténticos petos

En lo que respecta al estado de la investigación, consideramos que, en otros países, la joyería del siglo XVIII ha sido objeto de una mayor atención que en el nuestro, donde por el momento prima el análisis que proporcionan las fuentes gráficas (pintura, dibujos, grabados) y documentales (menciones y descripciones diversas, especialmente de inventarios) sobre la búsqueda de nuevos materiales, cuando lo cierto es que en España se conservan numerosos y magníficos ejemplares, que van aflorando poco a poco a la luz, aunque es mucho lo que queda por conocer, pues la mayoría se encuentran en manos privadas o instituciones vinculadas directa o indirectamente a la Iglesia Católica, donde la piedad de los fieles las ha ido depositando durante generaciones. Estos tesoros, vinculados generalmente a las imágenes de culto, son por lo general de difícil detección y aún más difícil acceso. Un cúmulo de circunstancias, tales como el aumento de bandas organizadas, una fiscalidad mal entendida o el valor material intrínseco, hace que sean guardadas en secreto, lo que, paradójicamente, las torna vulnerables al hurto y al robo comunes. Por otra parte, joyas clave para la historia del arte han sido tradicionalmente ocultadas celosamente a la vista del estudioso, permitiendo si acaso el acceso a personas de confianza, normalmente algún hijo del país que pueda estar interesado, tendencia que, en los últimos diez años, lleva camino de convertirse en la norma. Todo esto conlleva una dificultad adicional para el especialista, que necesita ser introducido en cada uno de estos ámbitos y, si no es posible, debe contentarse con evaluaciones ajenas y fotografías puntuales, que rara vez sirven para el estudio exhaustivo de la pieza. De hecho, conocemos la existencia de joyas magníficas destinadas al ornato de las imágenes sacras de toda España gracias a un archivo gráfico que llevamos organizando desde 1990, y que sirve de útil complemento a las fuentes habituales.

Dicho esto, matizamos que, por el contrario, los responsables de los más importantes tesoros eclesiásticos, conscientes de que el conocimiento es la mejor defensa contra el expolio, no han tenido inconveniente en facilitar su estudio, lo que podemos afirmar del Cabildo de la Seo y el Pilar de Zaragoza, la Catedral de Pamplona, o los magníficos joyeros marianos existentes en la ciudad malagueña de Antequera, entre otros[10].

En el caso que nos ocupa, por tratarse de joyas tan específicas, el número de petos exhibidos en museos y colecciones abiertas al público es escaso y poco signi-

---

10 Agradecemos una vez más la noticia sobre tan importantes conjuntos a los profesores C. ESTERAS (Joyero de Nª. Sª. del Pilar) y R. FERNÁNDEZ GRACIA (Joyero de Nª. Sª. del Sagrario de Pamplona). Con relación a los joyeros marianos de Antequera, ultimamos la catalogación de parte de este importante conjunto, del que se adelantan algunas primicias en el presente trabajo. Próximamente, una selección de la mejor producción barroca antequerana será expuesta en Córdoba, en la exposición *El Fulgor de la Plata*, comisariada por R. SÁNCHEZ-LAFUENTE, a quien agradecemos la cesión de las fotografías de las piezas andaluzas que ilustran estas páginas.

ficativo en comparación con lo que falta por estudiar[11]. Por ello somos conscientes de que, a medida que avance el conocimiento sobre este tema, será preciso revisar lo que hoy escribimos.

Los petos, sus antecedentes: joyas múltiples y joyas de elementos dispares

Puede considerarse, en términos generales, que desde la segunda mitad del siglo XVII viene fraguándose el nacimiento de esta tendencia, debido a los cambios de la moda femenina en España, al abandonar las vestimentas propias para seguir las corrientes europeas. Fue un proceso gradual que comenzó desechando la gorguera, aunque se continuaran llevando las pecheras rígidas, casi planas, con la cintura en uve, de talle más o menos bajo, dependiendo del tamaño del escote. Éste, a finales del siglo, llegó a dejar los hombros al descubierto. La forma de estos escotes sólo permitía llevar collares cortos, ceñidos al cuello, una vuelta con o sin un pequeño colgante, por lo común una cruz o una perla aperillada. Esto resultaba insuficiente para las ocasiones de aparato y gala, cuando es necesario lucir joyas importantes, por lo que la joya más importante se solía lucir en el pecho, centrada, más o menos alta, hasta alcanzar el borde del escote. La ostentación hizo que estas joyas crecieran, realzando siempre las formas de la delantera del vestido y prolongando lateralmente o en vertical hacia el vértice del talle, para estilizar la silueta en vez de recargarla.

Así, las joyas habituales, como la *rosa* o *joya* de pecho, ve crecer su lazo, al principio textil, luego metálico, hasta llegar a los modelos de puntas caídas denominados *corbatas*, moda inspirada en el atuendo militar que se expande por toda Europa bajo el influjo de los diseñadores y grabadores franceses, italianos y centroeuropeos.

Las corbatas crecen, al igual que las rosas, y abrazan la pieza central por los flancos; pronto se añaden cuerpos decrecientes y pinjantes, que le dan un perfil acorazonado o triangular.

En la España de finales del siglo XVII los escotes son anchos y rectos, formando el *peto* de los vestidos femeninos un triángulo isósceles de vértice agudo, del que salen las faldas de vuelo. Sobre este largo y estrecho elemento se comienzan a colocar joyas diversas, a las que se da una sensación de volumen mediante el uso de cintas y lazos, que se repiten para unificar visualmente la secuencia de varias piezas, de forma que toda la pechera del vestido parece ocupada por una sola y enorme joya. El colmo del lujo es, por supuesto, tener una joya grande que sustituya ese mosaico, y pronto aparecen petos de grandes dimensiones, con cuerpos o elementos que llegan a ocupar toda la delantera del pecho hasta el talle.

Entre los retratos de la época destacamos dos ejemplos, el retrato de Dª Nicolasa Manrique de Mendoza, fechado entre 1690 y 1692, que se conserva en el

11 Véase, en lo que respecta a los museos estatales, el catálogo de la exposición del mismo nombre: L. ARBETETA (coordinadora), *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid, Ministerio de Cultura/Nerea, 1998, passim.

Instituto Valencia de Don Juan. La joven luce un escote que parece resbalar por los hombros, dejando éstos al descubierto. Lleva *orejeras*, una gargantilla ceñida al cuello, tipo *carcán*, con pequeña cruz colgante, que combina con una gran joya que parece de plata cuajada de diamantes, sujeta sobre el encaje del borde del escote y colocada sobre una moña de finas cintas rojas. La joya tiene dos cuerpos, el superior en forma de lazada múltiple, cuyos lados cuelgan como vencidos por el peso, pues sigue los diseños de las "corbatas". Lleva un sobrepuesto central en forma de botón, y cuelga un segundo cuerpo pequeño, de forma vagamente cruciforme. Su forma es similar a la joya nº 1, de filigrana de oro con perlas dibujada en el fol. nº 47r, del *Códice del Joyel de Guadalupe*, algo anterior, y a la corbata de filigrana de oro y aljófar nº inv. 4143 del Museo Nacional de Artes Decorativas[12]. Siguiendo un modelo parecido, existía una lazada muy rica[13], de oro con diamantes, esmeraldas y rubís, cosida al manto de las *setenta y ocho mil perlas* de Nª. Sª. del Sagrario en Toledo, desaparecido en 1937.

Sin embargo, la joya de Dª Nicolasa, por su tamaño, puede semejarse a los petos del siglo XVIII, ya que es más ancha que las corbatas y tiene una forma casi triangular. En un segundo retrato, prácticamente contemporáneo, vemos cómo otra importante dama ha dispuesto sus joyas de una forma que será la que impere en el siglo dieciocho.

Este retrato representa a Dª Teresa Francisca de Mudarra, y es obra, al igual que el anterior, atribuida al pintor Claudio Coello[14]. La retratada lleva otro tipo de vestido, en el que destacan las amplias mangas dobles y el armazón del peto, que sobrepasa la cintura y se cierra en pico prolongado, ofreciendo una gran superficie plana en su delantera, ya que el escote no llega a descubrir los hombros. Sobre su pecho, la dama lleva una gran joya de dos cuerpos, el primero basado en el diseño de las corbatas de botón central (por tanto, es parecido a la joya de Dª Nicolasa), mientras que el segundo es una rosa. La forma, en sí, no es una novedad ya que entre 1670-80 abundaron joyas grandes con lazadas o copetes y cuerpo redondeado, especialmente las de filigrana cargada con aljófares, de las que pueden verse varios ejemplares en la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas[15] y en joyeros marianos de toda España, más frecuentes en Andalucía, y también se documentan en algunas pinturas, como la de Cristóbal de Villalpando (activo entre 1669 y 1714), pintor de la escuela mexicana, que representa a la Virgen del Rosario del museo mexicano "Casa de la Profesa"[16].

12 Cotejar ambas imágenes en: L. ARBETETA, *La joyería española de Felipe II...* ob. cit., nº catálogo 110, p. 157.

13 Ver P.E. MULLER, *Jewels in Spain 1500-1800*. Nueva York, 1972, il. 214, p. 135.

14 A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo, 1650-1700*. Madrid, 1986, ns. cat. 136 y 137, ils., pp. 186-7, 302-3.

15 L. ARBETETA, *La joyería española de Felipe II...* ob. cit., pp. 152-4, ns catalogo 104, 105, 106.

16 J. URREA, *Pintura mexicana y española de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1991, s.p.

Sin embargo, el lenguaje técnico y el empleo de la plata nada tienen que ver con estas piezas, pues se trata de una obra más moderna, posiblemente contemporánea a la fecha de la pintura.

La joya, colocada sobre el sobre el pecho, está sujeta gracias a un llamativo lazo rojo, idea que se repite más abajo, unificando visualmente otra joya más pequeña, de ventana, que pudiera ser un relicario o un reloj.

Otro ejemplo de joyas combinadas con lazadas textiles lo tenemos en un medallón con el retrato de Mariana de Neoburgo, parte de los frescos que Palomino realizó para la Casa de la Villa de Madrid[17]. En otro retrato, hoy en paradero desconocido, donde se aprecia como un gran aderezo de seis piezas separadas por lazos cubre toda la delantera de su vestido, desde el borde del escote hasta el final del talle bajo. Lo mismo se aprecia, aunque con menos detalle y sin lazos, en el retrato ecuestre de la reina, realizado por Lucas Jordán, hoy en el Prado[18]. Son muy parecidos y tampoco tienen lazos el lazo y las seis piezas que llevan cada una de las dos niñas retratadas por Claudio Coello, en la colección Marqués de Campo Real[19].

La idea de los lazos seriados para crear una sensación de continuidad es un recurso empleado desde el siglo XVI, cuando las aberturas de los vestidos se decoraban con lazos de puntas metálicas, colocados a tramos regulares. Los hombres también recurrieron a la misma moda, aunque con piezas metálicas, en el tercer tercio del siglo, cuando estuvo de moda sujetar los hábitos, veneras o encomiendas con pasadores simulando lazos. Sin embargo, la novedad en este caso es que aquí se aúnan elementos dispares, que, andando el tiempo, se convertirán en elementos estructurales de un aderezo formado por varios elementos, que puede emplearse total o parcialmente.

Un ejemplo de estas joyas, importantes por acumulación, y compuestas por diferentes elementos heterogéneos, es lo que Sanz Serrano denomina "*gran broche de pecho*" que se conserva en el tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona[20]. Mide en total 21 x 13 cm, y comprende un peto central trebolado, con roleos y flores esmaltadas, con tembladeras de flores, al que se han colgado los restos de un airón o ramo con mariposa —que creemos de mano y técnica diferentes— para alargar su vértice. Además, se ha añadido una confusa amalgama de sortijas, pasadores de lazo, un joyelito con sobrepuesto central de flor y, en la parte derecha, lo que parecen restos de piezas esmaltadas y flores en tembladera. Todo ello ha sido cargado de aljófar para dotarle de cierta uniformidad, y la mayoría de estas piezas no sobrepasan el primer cuarto del siglo XVIII.

---

17 P.E. MULLER, ob. cit., p. 140, il. 222.

18 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN y J. PITA ANDRADE, *Los retratos de los reyes de España*. Barcelona, Ediciones Omega, láms. 134, 136.

19 Ver imágenes en E.J. SULLIVAN, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid, 1989, p. 90.

20 M.J. SANZ SERRANO, "El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona". *La Virgen de Gracia de Carmona*. Carmona, 1990, fig. 25, nº cat. 32.

Similar idea, aunque más tardía, encontramos en un florón inédito de la Virgen del Rosario de Antequera, compuesto por varias sortijas de lanzadera y otras menudencias fechables entre 1700 y 1770.

La década final del siglo XVII es momento de importantes cambios en la moda y llegan a España novedades técnicas en el arte de la joyería; por ejemplo, las monturas "al aire" o "al transparente", permitirán reducir el peso del metal, dejando el protagonismo a las piedras que, en determinados momentos se llevan muy grandes y con nuevas tallas, procedentes, en su mayoría de la ciudad de Amsterdan. También eran muy apreciadas las piedras de color fabricadas por los bisuteros franceses, que no por falsas se vendían menos caras.

Un ejemplo temprano de esta técnica es la corbata nº inv. 20.412 del MNAD[21]. Sin embargo, hasta bien entrado el siglo XVIII esta técnica apenas se empleará en España, quizás por motivos sociológicos (la joya es más importante cuanto más oro tiene), o por razones técnicas, ya las piedras han de estar talladas sin defectos, al no poderse ocultar con el engaste.

La transición: petos triangulares del cambio de centuria. Petos "de flores" o "coronados"

A mediados del siglo XVII, se puso de moda en toda Europa el empleo del esmalte pintado para decorar las joyas. Moda originada posiblemente por el éxito de las micro— miniaturas y los preciosistas decorados de relojes y joyas elaborados en la ciudad de Blois, y posteriormente en Ginebra, obras de esmaltadores célebres como Christophe Morlière, los Toutin, los Petitot, etc[22].

Junto a esta selecta producción, exclusiva para las clases altas, se popularizan los elementos propios de un nuevo estilo policromo, de colores alegres y tonos suaves, basado principalmente en temas florales, modelos de esmalte pintado que se encuentran en numerosos repertorios orfebres, como los de Sebastien LeFebvre, publicados en 1635, o el celebérrimo de Gilles L'Egaré, de 1663.

La decoración esmaltada abandona los efectos traslúcidos, prefiriendo los opacos, y puede llegar a cubrir tanto el anverso como el reverso de la joya. En la segunda mitad del siglo XVII, la tendencia evoluciona manteniendo el dorso pintado *a la porcelana*, mientras que el anverso presenta espacios esmaltados cada vez más reducidos, si acaso imitaciones de pétalos florales sobre fondo blanco, toques en carmín y negro, y algunas vírgulas sobre fondos rosa o azul pastel. De hecho, el aspecto colorista de los esmaltes, combinado con las peculiares formas de las joyas españolas, tuvo un éxito notable, hasta el punto de que, cuando en Europa se abandonó el uso del esmalte, en España se sigue empleando en nuevas propuestas estéticas y, de

---

21 L. ARBETETA, *La joyería española de Felipe II...* ob. cit., nº cat. 111, p. 157.

22 L. ARBETETA, "Notas sobre la joyería esmaltada en la España del siglo XVII" en J. RIVAS CARMONA (coordinador), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, p. 56.

hecho, no se pierde hasta muy tarde, ya que permanece vigente el estilo "L'Egaré" hasta entrado el siglo XIX en zonas como las islas Baleares (principales clientes de esmaltadores famosos, como el mesinés Giusepe Bruno), el Virreinato de Nueva España y el de Perú, donde, a finales del siglo XVIII, aún se llevan flores esmaltadas en los tocados femeninos[23].

De todo esto deducimos que, en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, se sigue un camino propio, apartándose de las tendencias generales, y diferenciándose claramente de sus vecinos geográficos, Francia y Portugal, lo que indica que la moda no se acababa de homogeneizar con la general europea, dato que verificamos en la pintura, puesto que, a pesar de considerar común el traje a la francesa, persisten diferencias locales, que explican los distintos modelos de joyas que son, en definitiva, objetos útiles, concebidos para exhibirlos sobre el cuerpo o las vestimentas. Al hablar de España, incluimos, naturalmente, los virreinatos americanos, cuya joyería apenas ha sido estudiada.

La pasión por las *tembladeras* es un buen ejemplo de ello. Consisten las tembladeras en una estructura compuesta por un alambre de sección gruesa, recto, seguido de un muelle, a cuyo tope se adosa un pequeño elemento, normalmente una flor, una mariposa o un pajarillo. La tembladera puede usarse sola, rematando el vástago en púa, para clavar en el cabello, el sombrero o el vestido, o bien en grupos, formando un ramo, que, normalmente necesita de un cuerpo, más o menos grande, donde convergen y se fijan los vástagos, soldados. También puede ser parte de una estructura mayor, no como elemento estructural sino decorativo, que podría suprimirse sin destruir la joya.

Cuando la presencia de tembladeras es destacada, la joya recibe por extensión este nombre, ya que se trata de elementos muy llamativos (*aigrette, tremblant*, en francés, *trémulos* en portugués), o *ramo* (ramillete, *bouquet* en francés), cuando tiene forma de tal. En este caso, las tembladeras son flores, acompañadas de hojas y otros elementos esmaltados, a veces dispuestas sobre un jarro, también esmaltado. Otros nombres tradicionales son *airón* y *piocha* (del italiano *pioggia*, lluvia, por los colgantes de lágrimas que solían incorporar), reservados a las joyas para tocado del cabello.

Interesan aquí ciertas joyas, de aspecto muy peculiar, que incorporan tembladeras. Son, en su mayoría, ejemplares importantes por su tamaño y riqueza, que se corresponden con la documentación visual española. Aquí las tembladeras son adornos, pero adornos que cambian el aspecto de la joya. Su forma y estructura son similares a las que conforman los *ramos* contemporáneos, por lo que son joyas estrechamente vinculadas entre sí, varias de ellas posible fruto de un mismo taller. Nos referimos a los petos triangulares del período de transición entre los dos siglos (lám. 1).

23 Ibidem.

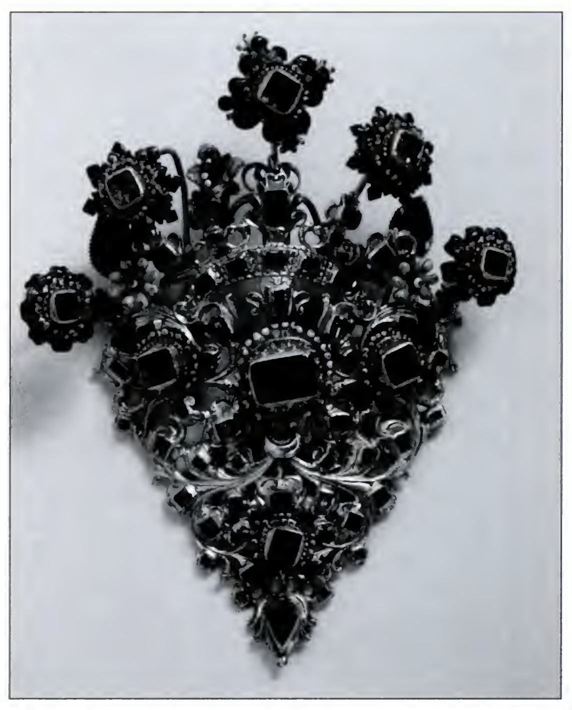


LÁMINA 1. *Peto triangular de oro y esmeraldas bajo corona y flores esmaltadas. ¿Córdoba?. Etapa de transición, 1700-1710. Antequera, tesoro de la Virgen del Rosario.*

Aún siguen siendo un misterio las razones de porqué se realizaron joyas tan costosas durante un período de inestabilidad que desembocó en la guerra más devastadora de la historia moderna de España, la Guerra de Sucesión (1702-1713). Y tampoco deja de sorprendernos que estas joyas hayan sobrevivido en tan gran número, habida cuenta de la escasez de otros modelos. Prácticamente, todas las que conocemos provienen de tesoros eclesiásticos, y presentan características comunes, que son las siguientes:

Características estructurales:

— El empleo del oro.
— Perfil de triángulo isósceles, cercano al equilátero, levemente prolongado en el vértice y ligeramente abombado por los lados.
— Tamaño grande, que llega a alcanzar los 20 cm de alto.
— Piezas macizas, de un solo cuerpo principal, cincelado con motivos florales y de hojarascas sin esmaltar.
— Los modelos básicos son dos: remate de corona o de tembladeras policromas que, a veces, se combinan.

Características decorativas:

— Pueden llevar piedras engastadas, tanto integradas en la estructura como en los sobrepuestos.
— Suelen tener algún toque esmaltado, en sobrepuestos y tembladeras.
— El dorso presenta decoración incisa de roleos florales, sin esmaltar.
— Pueden llevar colgantes, a veces seriados, por lo común de tipo lágrima, pero siempre pequeños, que no alteran el perfil de la joya.

Estas características evolucionan dando pie a otras formas, que pueden tener parecido tratamiento y son próximos en cronología, como el peto de dos cuerpos de Nª. Sª. de la Asunción de Estepa, con tembladeras y sobrepuestos esmaltados, o el de perfil trebolado y similar técnica, que forma el núcleo del gran peto por acumulación de Nª. Sª. de Gracia de Carmona.

Petos del siglo XVIII. De los alamares propiamente dichos a los petos de "media luna", llamados alamares

Bajo la denominación de *alamares* se agrupan una serie de joyas diversas, con la característica común de imitar elementos de pasamanería. Creemos que, en lo que respecta al siglo XVIII, ciertos petos fueron denominados *alamares* por tener inicialmente una función específica, la de sujetar el corpiño o sus sobrepuestos, aunque, por extensión, acabaron denominándose así los petos decorativos que recordaban, por su forma, a los primeros.

Una imagen de los primitivos alamares funcionales, antecedentes de muchas de las grandes joyas del siglo XVIII, se encuentra en la pintura de Charles Henri Beaubrun que representa a María Teresa de Austria con su hijo el Delfín en traje de máscara[24]. Fechada en torno a 1664, llama la atención por la gran cantidad de joyas que lleva la reina sobre el vestido, entre ellas un juego de siete alamares con

24 J.J. LUNA, "El retrato de María Teresa de Austria, reina de Francia, con su hijo, el Gran Delfín, Luis de Borbón, obra de los Beaubrun". *Boletín del Museo del Prado* t. IX, ns. 25, 26 y 27 (1988), il. 1.

perlas pinjantes que enriquece su corpiño, y que podemos considerar un conjunto similar al de los petos acumulativos de finales del siglo XVII.

En España, las sujeciones metálicas de corpiño también se llevaban en el siglo XVII, a juzgar por la iconografía de María Luisa de Orleáns, primera esposa de Carlos II. En el retrato atribuido a José García Hidalgo, del Museo del Prado, y su variante del Palacio Rychnow[25], realizados hacia 1688, lleva seis piezas decrecientes de lazos en forma de ocho, colocadas en fila en el centro del corpiño y rematadas en lo alto por el *joyel rico* que incorpora el diamante "el Estanque" y la perla "Peregrina", vinculados a la Corona.

La reina niña María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V, lleva alamares sujetando su corpiño en su retrato escultórico de 1701, obra firmada por el artista francés Jean Garavaque, hoy en el Museo del Louvre. Estos mismos alamares aparecen en el retrato doble de Isabel de Farnesio y su hijo el futuro Carlos III, realizado por Miguel Jacinto Meléndez[26], hacia 1716.

Parece admitido que los petos de tipo *alamar* nacen asociados a la moda de las *joyas de Brandemburgo*, basadas en los diseños que David Baumann publicara en 1695, y que tienen su origen en la pasamanería del uniforme de los soldados de Brandemburgo. Como los auténticos alamares, estas joyas eran funcionales, y se podían colocar varias al mismo tiempo. Pudieran corresponder a este tipo los petos fusiformes del Museo de Arte Antiga de Lisboa[27]. El más antiguo de ellos, de plata con diamantes, se supone tradicionalmente que fue hallado en la tumba de la reina Maria Luisa de Guzmán, fallecida en 1666. Esta joya, al igual que las otras dos, se abre en tres partes. Los extremos irían cosidos al jubón que, al abrocharse al elemento central, quedaba sujeto y cerrado.

Las reinas Isabel de Farnesio y Bárbara de Braganza emplearon el mismo sistema para abrochar sus vestimentas. Hacia 1722, Jean Ranc trabajaba en un retrato colectivo de la Familia Real, del que hoy sólo queda el boceto[28]. Aunque de trazo impresionista, el pintor ha reproducido los ricos alamares del jubón de la reina, en número de tres, de tamaño decreciente, perfil triangular y con grandes piedras azules, conjunto que se aprecia mejor en el retrato de 1723, también en el Museo del Prado, donde la reina aparece con suntuoso vestido rojo. El primero de estos *alamares*, cuya función de sujeción se aprecia claramente en la pintura, tiene forma triangular, casi equilátera, mientras que los dos restantes presentan perfil fusiforme.

---

25 P. STEPANEK, "Un retrato de María Luisa de Orleáns, de José García Hidalgo, en el Prado". *Boletín del Museo del Prado* t VI, (1985), figs. 1 y 2, pp. 34-5.

26 Ver ilustración en E. SANTIAGO PÁEZ, AAVV, *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y Escena del rey*. La Granja de San Ildefonso, Segovia, 2000, ficha catalográfica nº 4.68, p. 393.

27 L. D'OREY, *Cinco séculos de joalharia*. Lisboa, 1995, pp. 39, 42, 43; sobre el ejemplar de la p. 43 ver AAVV, *Een eeuw van shittering. Diamantjuwelen uit de 17de eeuw*. Amberes, 1993, nº cat. 104, p. 216.

28 Nº inv. 2376 del Museo del Prado.

Hemos examinado algunas series importantes de petos definidos bajo esta denominación y advertimos que son joyas con reversos complejos, que integran partes de la pieza mediante lengüetas y piezas de gran grosor, a veces con ranuras. Los ejemplares de la Catedral de Pamplona son un ejemplo de ello, aunque, en este caso, los refuerzos y reconstrucciones posteriores, además de las faltas, impiden conjeturar si originalmente sus piezas eran separables o no.

Lo que sí esta claro es que las joyas grandes y prolongadas, en forma de media luna abierta o triángulo achatado, pretendían llegar a los bordes del peto textil, enmarcando el escote. Como quiera que estas piezas podían ser varias, de tamaño decreciente, suponemos que las que llevan las guías eran las más grandes del conjunto, puesto que se colocaban arriba, justo en el borde del escote, pasando las guías por el interior del mismo, de forma que la joya quedara fija, y recta sin volcarse hacia abajo, lo que sucedería si se colocara de otra manera, dado su peso. La mayoría de los ejemplares estudiados presentan las siguientes características:

Características estructurales:
- Su perfil es más ancho que alto, triangular de vértice muy abierto, segmento de círculo, o en forma de media luna.
- Cincelados, por lo común en oro, las hojarascas vegetales son más abiertas, con grandes calados.
- Pueden estar hechos de varias piezas, con un núcleo central en forma de nudo.
- El dorso presenta decoración convencional de roleos, incisa, similar a los petos con elementos esmaltados.
- Llevan refuerzos al dorso, por lo común en bronce dorado, lo que incluye las "guías" o lengüetas para su correcta posición.

Características decorativas:
- En el primer cuarto del siglo emplean pedrería blanca, diamantes, tanto en la estructura como en los sobrepuestos.
- Incorporan algún remate en forma de abanico, tembladeras de flores, pequeño copete, etc., todo ello sin esmaltes.
- Pueden llevar colgantes laterales y un segundo cuerpo pequeño, de diversas formas (rosa, lágrima y ramo son los más comunes).

Con el tiempo, este segundo cuerpo, al principio diminuto, evolucionará creciendo, al tiempo que el tamaño del cuerpo superior se encoge en longitud y vuelve a ensancharse, con lo cual se obtendrá un segundo modelo, el del peto de dos o mas cuerpos intercambiables.

Por supuesto, existen algunos alamares que constituyen una transición entre los petos tempranos con sobrepuestos de esmalte y la estética del metal labrado sin esmaltar, caso del ejemplar conservado en el Museo Victoria & Albert de Londres,

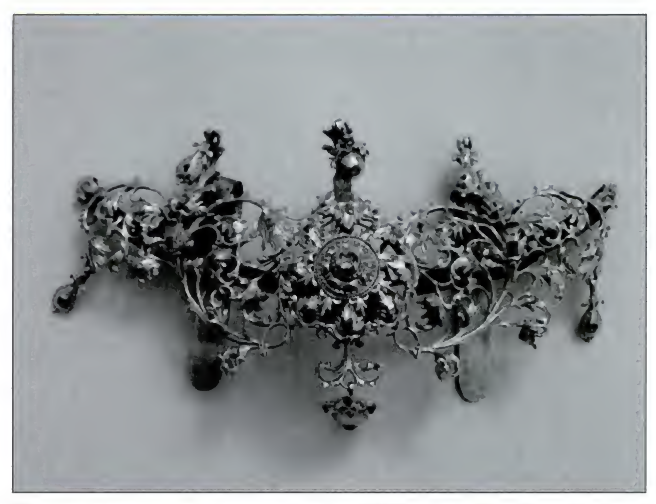


LÁMINA 2. *Alamar de guías o peto de media luna. Taller andaluz. Oro, diamantes, bronce dorado. Primer cuarto del siglo XVIII. Antequera, tesoro de la Virgen del Rosario.*

procedente del tesoro del Pilar, que incorpora detalles esmaltados y el arcaizante motivo de la mariposa en dos de sus extremos y el dibujado en el fol. nº 44 v del *Códice del joyel de Guadalupe*[29].

En cuanto a los petos sin esmalte, son ejemplos de esta tendencia el peto de oro de Nª. Sª. del Rosario de Antequera (lám. 2), con sus guías originales, de hojarascas muy aéreas[30], y tres de los magníficos petos de Nª. Sª. del Sagrario de la Catedral de Pamplona, todos con pequeños cuerpos colgantes. Uno de ellos con copete en forma de abanico, dos flores en los extremos y seis pinjantes. El segundo algo más estrecho, copete y cuatro flores sin tembladera, pero colocadas en vástagos, cuatro pinjantes y segundo cuerpo lanceolado. El tercero, de perfil curvo, tiene sus roleos

29 El primero publicado con otros ejemplares por Ch. OMAN, "The jewels of Our Lady of the Pillar at Zaragoza". *Apollo* vol. LXXX (1967), pp. 400-406, ha sido mencionado en numerosas publicaciones. Ambos son puestos en relación en: L. ARBETETA, *Guadalupe...* ob. cit., p. 229 ; Ibidem, "La joyería española..." ob. cit., pp. 230-1.

30 L. ARBETETA, "La joyería española..." ob. cit., p. 236.

más marcados y abiertos, sobrepasando el copete central, con seis pinjantes y dos pequeños cuerpos inferiores, con el final en forma de flor[31].

El peto a) con el copete en forma de abanico lo hemos relacionado, por su técnica, tanto en el anverso como la decoración incisa del reverso, con los dibujos pamploneses[32] correspondientes a los exámenes de Joseph de Muñoz, realizado en 1702, el de Gabriel Bertin —platero de posible origen francés a juzgar por el apellido—, en 1705, Manuel Beramendi , en 1707, o el de Juan Mas, fechado en 1712. Compárese con otro peto de copete en abanico y guías, procedente del Pilar, donación de la marquesa de la Puebla[33].

Fechado hacia 1700, su lenguaje estilístico y técnico es completamente distinto, por lo que pensamos que pueda ser portugués, pues es similar al de la Fundación Medeiros e Almeida de Lisboa, pieza que creemos posterior y que testifica la supervivencia del copete en forma de abanico o venera[34].

El segundo de estos petos (lám. 3), al que adscribimos la letra b), lo identificamos con el que se describe en el inventario de 1771 como "*Joya de oro en **figura de alamar** con un gancho de cobre dorado por detrás y el crucero de lo mismo con cinco colgantes cuatro pequeños y uno mas crecido en medio y cuatro rosetas*" [35].

La mención de "alamar", aunque tardía, creemos que pueda ser la originaria, repetida en documentos posteriores y, por lo tanto, válida para describir este tipo de piezas. El reverso de este peto, alterado por refuerzos ejecutados en el siglo XX, muestra un cuerpo central concebido para sujeción de los laterales, así como de las guías verticales. Estilísticamente, lo relacionamos con el examen de Antonio Argaji, en 1700, y el mencionado de Muñoz, en 1702.

El inventario describe también otra joya *en figura de alamar* formada de piezas sueltas, lo que indica que podía tratarse de una joya con función de sujeción de sobrepuestos textiles. La descripción de 118 *diamantes tabl*a excluye la posibilidad de que sea alguno de los petos existentes, puesto que sus piedras tienen formas variadas.

---

31 Véase el análisis completo de estos petos, sus características y dataciones en L. ARBETETA, "Petos, Lazos y cetro de la Virgen del Sagrario". *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII.* 2006, pp. 332-335. Del mencionado estudio extractamos las características generales. Posteriormente, un aporte avanza en el conocimiento de este importante conjunto: I. MIGUÉLIZ, "El joyero de la Virgen del Sagrario en los siglos del Barroco" en M.C. GARCÍA GAINZA y R. FERNÁNDEZ GRACIA (coordinadores), *Estudios sobre la Catedral de Pamplona in memoriam Jesús Mª Omeñaca.* Pamplona, 2006, pp. 227-249.

32 M.C. GARCIA GAINZA, ob. cit., pp. 78, 132-3, 184-5, citados en L. ARBETETA, ver nota anterior.

33 Ch. OMAN, ob. cit., ver nota 29.

34 AAVV, *Een Euw...* ob. cit. "Corsage", p. 107; datado a finales del s. XVII por su parecido con los diseños de Cerini, nos parece, sin embargo, posterior.

35 I. MIGUÉLIZ, ob. cit., p. 238. Aprovechamos la ocasión para agradecer el conocimiento del mencionado inventario de 1771. Las negritas son nuestras.



LÁMINA 3. *Reverso de una "joya de oro en figura de alamar". Primeras décadas del siglo XVIII, posiblemente Pamplona. Tesoro de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Pamplona.*

Una tercera pieza, también desaparecida, realizada en plata y diamantes, podría ser posterior a las mencionadas, manteniéndose sin embargo la denominación de "*alamar*" y mencionándose también su sujeción de acero al dorso y el "*crucero*" o pieza central.

Por todo ello, entendemos que, en la documentación pamplonesa, se denominan *alamares* a petos con estructuras adosadas, que, a veces, son separables en varias piezas. Los alamares estuvieron de moda prácticamente todo el siglo adaptándose a los cambios de la pasamanería. Pero hay otras denominaciones.

Con forma de media luna, se denomina *Sobre peto* a una joya de tipo alamar ofrecida en 1744 a la Virgen de Guadalupe por el duque de Abrantes, joya que consideramos[36] de posible taller cordobés y similar a otras, como el peto de Nª. Sª. de la Consolación de Utrera. Su forma es arcaizante, pero su técnica novedosa, puesto que está realizado a base de roleos de grueso alambre, técnica que parece haberse impuesto hacia los años 30 del siglo.

36 ARBETETA, *Guadalupe...* ob. cit., pp. 235-6.

Petos arriñonados, de águila bicéfala "deshecha", lazos

Los tipos mencionados son contemporáneos a otros, con los que comparten un mismo uso. Además del alamar, otras formas están presentes en los petos del siglo XVIII.

En su primera mitad se prolonga la vigencia de modelos del siglo anterior, como las *corbatas*, que se convierten en lóbulos redondeados que caen hacia abajo, o bien se levantan sobrepasando el copete de la joya, al estilo de los diseños de Pietro Cerini. Sirvan de ejemplo el lazo con rosa de la Condesa de Fuenrubia, que sujeta un tramo de cadena de hombros y cabestrillo, moda de la década final del siglo XVIII[37], y la figura 5 de los dibujos de examen sevillanos[38], modelos que se denominan indistintamente *corbata o lazo*, al menos desde 1689. La figura 11 de la misma serie, presenta un perfil trilobulado, formado por un lazo bajo corona y un cuerpo inferior en forma de voluta doble. El esquema recuerda los volúmenes de los joyeles de águilas bicéfalas coronadas, símbolos de la dinastía Habsburgo, sustituidas cabeza, alas y cola por roleos y cintas.

Esta disolución de la figura hasta tornarse un diseño abstracto quizás sea intencional, pues existen algunos petos que incorporan, deshecha entre roleos, la figura del águila bicéfala coronada, como sucede con el ejemplar del tesoro de Nª. Sª. de los Remedios de Antequera[39], y una joya de pecho, de menores dimensiones, del Museo Nacional de Artes Decorativas, pieza anterior, de mayor semejanza con el dibujo citado[40]. Es curioso constatar que ambas joyas incorporan la figura de un negrito, que también aparecía en una joya, propiedad de la condesa de Buenavista, en forma de águila bicéfala[41].

Más importantes son los *lazos* (*sevigné* en francés, por la conocida escritora (1626-1696), *laças* en portugués), imitaciones metálicas de las lazadas de cintas que se anudan con dos o más cabos. Se trata de una moda antigua en España y se documenta su uso desde al menos 1624, como se comprueba en los retratos del Conde Duque de Olivares, entre otros personajes. Por entonces estas lazadas servían de complemento a las *bandas* o *cabestrillos*, lujosas cadenas de metales nobles que cruzaban el pecho. Los lazos metálicos sustituyeron las lazadas y escarapelas textiles que adornaban las joyas prendidas a los vestidos, usándose también como pasadores y por sí solos, como elemento central de la *joya*, caso, por ejemplo, del lazo de la

---

37 Reproducido en la portada de *Vell i Nou*, año V, nº 88, 1 de abril de 1919, donde se informa que la pintura, obra de Rizzi, pertenece a la colección Valenciano.

38 M.J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, p. 24, il.4, p. 48.

39 Sobre los petos de águilas bicéfalas "deshechas" ver L. ARBETETA, "La joyería española..." ob. cit., p. 232, il. del ejemplar de Antequera en p. 225.

40 L. ARBETETA., *La joyería española de Felipe II...* ob. cit., nº cat. 92, p. 141.

41 Comunicación del profesor R. SÁNCHEZ-LAFUENTE, según testamentaría de 1699.

Catedral de Palma de Mallorca, que fechamos[42] hacia 1660. En 1663, Gilles L'Egaré incluía en su repertorio modelos de lazos del tipo "corbata", con varias lazadas de finas cintas que se combaban hacia abajo. Este modelo acabó imponiéndose a las lazadas tradicionales españolas, más rígidas, cuyo modelo coincide con las que, en torno a 1664, aparecen cosidas al ya mencionado vestido de máscara de María Teresa de Austria, esposa de Luis XIV.

Sin embargo, los lazos del siglo XVIII simulan estar realizados con cintas de más cuerpo, son de nudo doble, con sus arcos separados entre sí y los extremos levantados hacia arriba, sin cabos. En los diseños del rococó pleno se encuentran lazos con tres o más lazadas y los cabos serpenteando por su interior, a veces imitando cintas de dos colores, con el centro normalmente en rojo, azul, verde o amarillo, y franjas de piedras blancas al borde.

Entre la producción dieciochesca de lazos, los hay de distintos tamaños, pero es su función lo que separa aquellos que se colocaban sobre la pechera del vestido (que pueden considerarse como verdaderos petos) de los que se llevaban colocados directamente sobre el cuerpo, caso de los *Lazos de pescuezo*, colgados del cuello o sobre la garganta. Mientras que de los segundos existen numerosos ejemplares repartidos por toda la Península, los primeros son más escasos.

Es en el ya mencionado tesoro de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Pamplona donde se conserva el mayor ejemplar de los que conocemos conservados en España, que hemos datado en el segundo tercio del siglo XVIII[43] (lám. 4).

Por citar modelos locales, García Gainza publicaba, entre los dibujos de exámenes de plateros pamploneses, uno del año 1743 obra de Manuel Montero, siguiendo la moda de las "lazadas encrespadas" o enhiestas que tanto se repite en los lazos de pescuezo de dos o tres cuerpos, producidos en Barcelona, Córdoba y otros puntos en grandes cantidades.

La propia Corte no pudo sustraerse a las posibilidades y versatilidad de los lazos. En el cuadro de familia pintado en 1743 por Louis Michel Van Loo, la reina Isabel de Farnesio lleva un gran peto de lazo sobre el vestido, joya que ha perdido su función utilitaria y reposa, como simple adorno, al borde del escote. Todas las mujeres de la familia real muestran sus cuellos y pecho sin joyas, pero llevan petos y alamares de distintas formas, que se corresponden con los diseños internacionales. Debe recordarse que, durante la primera mitad del siglo XVII, además de la directa influencia parisina e italiana, las relaciones con Portugal fueron intensas. En el país vecino reinó la princesa española María Ana Victoria de Borbón y en España Bárbara de Braganza. Ambas poseyeron algunos de los petos de lazo más espectaculares del siglo XVIII.

La pintura alegórica que representa la aclamación de D. José I, muestra a su lado a su consorte, María Ana Victoria de Borbón, hija de Felipe V, luciendo un gran

42 L. ARBETETA, "Notas..." ob. cit., pp. 58-9, lám. 2.
43 L. ARBETETA, "Petos..." ob. cit., pp. 332-3.

ejemplar de peto, con lazada doble muy rígida, casi de hombro a hombro, y un gran rubí central a modo de nudo, sujetando un ramo de piedras de color que sobresale por la parte inferior de la que cuelgan seis "farolillos" de diamantes tallados en *pendeloque*[44]. Esta princesa tuvo un alamar muy parecido, si no el mismo, al mayor de los que luce su madre Isabel de Farnesio en el retrato de Jacinto Meléndez[45], existente en la Biblioteca Nacional de Madrid, fechado hacia 1727, mientras que en sus retratos con vestido azul y manto rojo, obras de Ranc (Museo del Prado), lleva un alamar de grandes piedras blancas y rojas, al estilo del juego que su madre tenía con piedras blancas, azules, amarillas y rojas, además de pinjantes de perlas en la pieza superior. Como puede observarse claramente en el cuadro de Van Loo, depósito del Prado en la Embajada de España en Londres, cada pieza sujeta el ribete de armiño del jubón[46].

En Portugal también gozaron de gran aprecio los modelos de lazo y su variante antigua *"de lazo y ramo"*, alcanzando dimensiones descomunales, como sucede con el peto del Museo Nacional de Soares dos Reis, en Oporto[47].

Bárbara de Braganza casó con Fernando VI en 1729, y aparece con peto de lazo en algunas pinturas, como la realizada por Jean Ranc que se conserva en el Museo Nacional del Prado[48]. Fallecida en 1758, poseyó numerosas joyas, de tipología muy variadas, entregándose a sus sobrinas buena parte de ellas, ya que no tuvo hijos. Entre otras muchas alhajas, tenía un aderezo compuesto por ocho lazos pequeños y dos grandes, cada uno con un pinjante de esmeralda orlada de diamantes. La misma soberana usó tres grandes lazos, uno de ellos con esmeraldas de gran tamaño que, juntamente con otro y las piezas que componían el aderezo, fueron enviados a sus sobrinas María Ana y Dorotea, legando a la primera *"el Laso Grande de pecho, con esmeraldas, y brillantes"*[49].

Este lazo (o lo que queda de él) pasó al Tesoro de la Casa Real y se conserva hoy en el Palacio de Ajuda, en Lisboa. Creemos que su forma original pudiera ser la que aparece en un retrato de la infanta Maria Ana, en colección particular lisboeta[50]. El lazo, sin embargo, no se parece apenas a lo representado en la pintura (que suponemos copia fiel) pues, en tiempos de la reina María Pía, el joyero Esteban de

---

44 L. D'OREY, ob. cit., p. 52.

45 Ver imagen y comentario acerca de sus joyas en: L. ARBETETA, *La joyería española de Felipe II*... ob. cit., p. 59.

46 Ver ilustración en *El arte en la corte de Felipe V* ob. cit., p. 427.

47 G. VASCONCELOS DE SOUSA, *A Joalharia em Portugal 1750-1825*. Oporto, 1999, pp. 86-9.

48 Comentario sobre este peto y otras joyas de esta reina en L. ARBETETA, "Platería y Joyería en la corte de Felipe V" ob. cit., p. 371.

49 J.A. FERREIRA, p. 528, citado por G. VASCONCELOS DE SOUSA, ob. cit., nota 326, p. 140.

50 AAVV, *Tesouros Reais*. Lisboa, Instituto Portugués Do Patrimonio Cultural, 1992, nº cat. 12, pp. 46-7.



LÁMINA 4. *Gran peto de lazo en oro y diamantes. Pamplona. Segundo tercio del siglo XVIII. Tesoro de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Pamplona.*

Sousa, activo entre 1863-1878, debió rehacerlo casi por completo, desmontando piedras y añadiendo otras, dejándolo reducido a un "*alfinete de peito*" (broche de pecho), además de conseguir realizar, aprovechando sus grandes dimensiones, todo un aderezo de varias piezas, incluyendo una tiara[51]. Tampoco los dos grandes diamantes que cuelgan de la borla actual provendrían de España, ya que no se citan en el testamento de la reina, y la esmeralda hexagonal podría haber sido desmontada de la piocha que acompañaba el conjunto, reutilizando la más grande, del nudo del lazo, para otra alhaja.

Los diseños de lazos, como parte de los petos, se continuaron utilizando hasta la propia desaparición de estas joyas, sustituidas por otros ornamentos de pecho, como los *ramos*, aunque, en la segunda mitad del siglo, los petos incorporan diseños

51 Ibidem, nº cat. 11, pp. 44-6, nº cat. 11, pp. 44-6.

más naturalistas, preferiblemente de temas florales con cintas, por lo que ambas tipologías tienden a confundirse.

Petos triangulares de varios cuerpos

Siguiendo con la tónica del siglo anterior, a comienzos de la centuria continuaron empleándose los diseños para joyas o petos de perfil triangular y varios cuerpos, como el examen de Francesch Cardó en 1701, en Barcelona[52]. En el *Códice del joyel de Guadalupe* aparecen dibujados algunos petos similares a joyas que aún existen, lo que permite apreciar las características técnicas de la evolución de los petos. El representado en el folio 9r, con el nº 1 era de oro, con diamantes y esmeraldas, siguiendo modelos calados parecidos a los exámenes de 1724. Un ejemplo posterior es el peto[53] donado por Antonia de Orense y Moctezuma en 1755, dibujado en el folio 11 del códice, similar al ejemplar nº inv. 2154 del Museo Nacional de Artes Decorativas, al igual que la cruz intercambiable nº 2126. El perfil se prolonga, cerrando el ángulo del vértice.

Petos-ramo, de estética naturalista

Como sucedía a finales del siglo XVII, el oro y la plata se emplearon indistintamente, si bien este último metal fue ganando terreno en el campo de la joyería, al engrandecer ópticamente el tamaño de los diamantes, que refulgen sin que se aprecien los límites del engaste. También podía emplearse el oro para realzar engastes y sobrepuestos y para forrar las anversos de las joyas, en plata.

En cuanto a la decoración, aunque los petos españoles suelen ser simétricos, los diseños se complican cada vez más, apareciendo las cintas sinuosas, lazadas y los motivos florales como alternativa a los roleos abstractos. A partir de los años 50 del siglo XVIII puede decirse que se impone una tendencia al tratamiento naturalista de los elementos vegetales, coincidiendo con la difusión por toda Europa de un tipo de joyería–bisutería que tendría un éxito enorme, en plata con piedras de imitación como el estrás, que es, en definitiva, un vidrio de gran fulgor, tallado en brillante como los verdaderos diamantes, pastas vítreas rojas, azules, rosas, imitando los diamantes de color, o simplemente cuarzos, de amplia gama cromática natural. Los diseños para esta producción masiva se multiplican, popularizando formas y colores que, por su precio, estaban reservadas únicamente a las clases altas, en el ámbito estético del rococó. Quizás el mejor ejemplo de estas joyas exclusivas por su precio son las que

52 Llibres de passanties, t. III nº 773, Barcelona, Arxiu Municipal de la Ciutat.

53 L. ARBETETA, *La joyeria española de Felipe II...* ob. cit.,, p. 61, nota 135, y nº cat. 118, p. 163.

trajo al venir de Nápoles en 1759 la reina Maria Amalia de Sajonia[54], espléndidas alhajas. La soberana se hizo retratar con un gran peto articulado en el retrato del Museo del Prado, que Giuseppe Bonito ejecutó siendo aún reina de Nápoles. Sus gustos por los diamantes de colores y los motivos delicados influyeron sin duda en la moda española, ya influenciada por otros extranjeros como el francés Leonardo Chopinot. Aunque pocas personas podían permitirse tales lujos, un ejemplo de diseño floral a la moda lo encontramos en otro dibujo del códice de Guadalupe (fol. 41r nº 1 y fol. 41v, nº 2), un peto con su *cruz* (cuerpo inferior), que los marqueses de Sofraga habían comprado en Barcelona hacia 1756, fecha que coincide con lo que, por entonces, se realizaba en la Ciudad Condal, ya que es similar, aunque algo más rígido, al examen de Joan Espinàs i Besòra[55], fechado en 1760. Una cinta en ese sujeta dos ramas floridas dispuestas en v, con gran flor central. En el mismo códice (fol. 42 v, nº 2), se aprecia como, veinte años después, el diseño se complica y resulta más refinado en otro peto adquirido en Córdoba hacia 1767, un regalo de boda que, es de suponer, estaría plenamente a la moda. La estructura de este diseño es muy parecida al cuerpo central de una *joya de pescuezo* existente en el tesoro de la Virgen del Rosario de Antequera, en oro con esmeraldas, así como uno de los dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid[56].

En las décadas de los años 1770 a 1790, estas joyas seguían siendo la pieza más importante de sus correspondientes aderezos, y pronto se fueron confundiendo con los modelos de ramo floral atado con cintas, que también mantenía un perfil vagamente triangular, apropiado para lucir en el escote, y las *joyas de pescuezo con guirnaldas*, que imitaban su forma, pero se ataban con cintas o cortos carcanes sobre el cuello.

Así, los petos comenzaron a caer en desuso... hasta el siglo XIX en el que, como el ave fénix, resucitaron con fuerza.

54 Existe un códice con los dibujos en la Biblioteca del Palacio Real. Ver una primera aproximación en: A. ARANDA, "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia". *Reales Sitios* nº 115 (1993), pp. 33-40.

55 P.E. MULLER, ob. cit, ils. 243 y 256, publicadas independientemente, pp. 160, 171.

56 P.E. MULLER, ob. cit., ils. 258, p. 173; L. ARBETETA, *Guadalupe...* ob. cit., pp. 237-240.

Plateros en la Catedral de Valencia durante el siglo XVIII

FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ
Universitat de València

Durante el siglo XVIII[1], Valencia vive un tiempo de esplendor artístico indudable, época que había comenzado en los últimos años de la centuria precedente. Es cierto que la guerra de Sucesión y la derrota de Almansa en 1707, hicieron que, durante unos años, las empresas artísticas disminuyeran considerablemente o algunas quedasen paralizadas[2]. Sin embargo, una vez terminada la contienda, unas se reanudan y otras se inician.

Entre las diversas artes destacan la arquitectura y la platería, pues el siglo XVIII verá crecer numerosos e importantes plateros así como obras de gran calidad. En cuanto a la arquitectura, hay que indicar que son numerosas las iglesias que se levantan durante el Setecientos en el reino de Valencia, muchas veces sobre antiguas edificaciones medievales. Otras, en cambio, se renuevan tanto en su interior como en su exterior. Esa fiebre constructiva afecta también a la catedral de Valencia. Fundada por Jaime I en 1238 sobre la mezquita mayor, la Seo valentina se construye

---

1 Este trabajo se inserta en el proyecto "Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía española y su repercusión en otras grandes iglesias" (Referencia HUM2005-05226/ARTE), dentro del marco de Programas Nacionales del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, del Ministerio de Educación y Ciencia.

2 F. COTS MORATÓ, *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva, 1989, p. 29.

paulatinamente entre 1262[3] y la segunda mitad del siglo XV. A partir de 1774, es remodelada intensamente por el arquitecto valenciano Antonio Gilabert y se erige *en el exponente más palpable de la arquitectura académica valenciana*[4]. La esplendida renovación clasicista de la Metropolitana sobrevive a su autor, fallecido en 1792, y sólo después de la Guerra Civil Española se decide eliminar gran parte de su reforma, dando como resultado el discutible e híbrido aspecto que hoy vemos.

En esta centuria de remodelaciones constructivas, la actividad de la Seo discurre de la misma manera que lo había hecho con anterioridad. La lectura de diversos libros y documentos del archivo, indica que la vida del cabildo afecta a un gran número de artistas que trabajan para él: escultores, sastres, pintores, maestros de obras, tiradores y plateros. Es a estos últimos a los que va referido este escrito, cuya misión es poner de relieve aquellos que trabajan y son plateros titulares de la catedral durante el siglo XVIII así como las piezas que labran durante el Setecientos y de las que tenemos constancia documental o gráfica, como ya hicimos con los referidos al siglo XVII en tiempo no muy lejano[5].

Las fuentes utilizadas son las mismas que en el trabajo anterior: *Libros de Fábrica*, que, a partir de 1772 y hasta 1812, se unen a los *de Tesorería y Armario*; *Libros de Escribanías* del Colegio de Plateros de Valencia y Reino, así como diversa bibliografía. Entre ella destaca la monografía del canónigo Dr. José Sanchis Sivera (*1876-+1937) sobre el primer templo valenciano[6].

Conviene insistir en que las noticias que aquí referimos están extraídas principalmente de los *Libros de Fábrica*. Aunque en otras series del archivo catedralicio existen numerosos datos sobre los plateros que trabajan para la Seo valenciana, nuestro estudio comenzó por la *Fábrica* y esperamos continuar revisando otras secciones como Protocolos, etc. en publicaciones venideras.

Al respecto de las fuentes, debemos hacer una rectificación sobre nuestra investigación referida a los plateros de la catedral de Valencia durante el siglo XVII, ya que a causa de una errónea información, indicamos que los *Libros de Fábrica* se regían con arreglo a la octava de Pascua de Resurrección. Lo cierto es que, a partir de ese día, se realizaban tres cabildos electivos de los diferentes cargos, pero el "Año Canonical", y por lo tanto el de los libros de la catedral de Valencia, comienza el 1 de mayo y termina el 30 de abril[7]. Entre esas dos fechas, que no siguen el año

3 J. TEIXIDOR, *Antigüedades de Valencia*. (Ed. de Roque Chabás). Valencia, 1895, t. I, p. 222. (ed. facsímil. Valencia, 1985).

4 J. BÉRCHEZ, *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*. Valencia, 1987, p. 98.

5 F.P. COTS MORATÓ, "Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XVII" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 133-148.

6 J. SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909 (ed. facsímil, Valencia, 1990).

7 Los cabildos pascuales son tres: en el primero acuerdan qué cargos van a renovarse, en el segundo se eligen a los capitulares para cubrir esos cargos y en el tercero se toma juramento a los electos. Agradecemos a don Salvador Vázquez Caplliure, canónigo-archivero de la Seo, esta precisión.



LÁMINA 1. *LLUÍS PUIG. Urna del Monumento (1630) (desaparecida). Catedral de Valencia.*

natural, hay que enmarcar nuestras referencias, tanto las reseñadas en nuestro anterior trabajo como en este[8].

Durante el siglo XVIII la catedral sigue manteniendo a su disposición un maestro platero para su servicio, lo que no obsta para que pueda contratar otros cuando lo estime conveniente. El cargo de maestro platero de la Seo es muy antiguo y, como ya indicamos, desconocemos cuándo comienza aunque sería en fechas muy tempranas[9]. Sanchis Sivera nombra dos plateros que lo desempeñan en el Setecientos: Gaspar

8 Valga como ejemplo las palabras escritas al comienzo del primer libro del siglo XVIII: "Llibre de la Administracio de la fabrica de la Seu de Vala. Collectada per lo Rt. Mn. Joseph Matarredo Bt. en la Pnt Igla en un any que comensa lo primer de Maig 1700 y finira lo ultim de Abril 1701 essent Admor. lo Sr. Cane. Vt. Anexar". Archivo de la catedral de Valencia = A. C .V. Sig. 1403. *Fabrica 1700 en 1701.*

9 F.P. COTS MORATÓ, "Plateros en la catedral de Valencia..." ob. cit., p. 135.

Lleó (1700-+1742)[10] y Lluís Vicente, mayor, (*1676-1762)[11], pero son bastantes más los nombres conocidos en la actualidad, como se dirá más adelante.

Por lo que hemos advertido a través de la consulta documental, el maestro platero de la catedral se encarga sobre todo de limpiar, reparar y mantener en perfecto estado las piezas de plata de la Metropolitana, especialmente los numerosos juegos de incensarios que se utilizan en los servicios religiosos. Prácticamente no hemos visto un año en que no se le pague al platero la limpieza y reparación de los incensarios. Trabajo suyo también es reconocer, y si es necesario arreglar, las distintas andas la víspera del *Corpus Christi*, y, en especial, la *Custodia Mayor* (1442-1454) de Joan Castellnou. También la *Urna del Monumento* (lám. 1), pieza que Orellana asigna a Lluís Puig (1606/07-1645/46?) en 1630[12] y que analizamos en otro lugar[13], es retocada en numerosas ocasiones, arreglándose sus pirámides ornamentales. Valga como ejemplo citar que Gaspar Lleó (1700-+1742) cobra doce libras, de manos y plata, por remendar *les piràmides de la Caixa del Monument* en 1703[14] o que Gaspar Quinzà (*1700-+1783) recibe dos libras, diez sueldos por soldar las pirámides de la *Urna*[15].

Los plateros catedralicios no sólo realizan reparaciones y limpiezas, también se les encargan, como ya vimos en el Seiscientos, obras nuevas de mayor o menor envergadura. Gaspar Lleó (1700-+1742) realiza un *Dosel* de plata para exponer el Santísimo Sacramento así como numerosos blandones y Bernardo Quinzà (1752-+1803) unas *Andas* para san Luis obispo y varios relicarios.

Para todos estos trabajos, el cabildo elige personas expertas en el arte de la platería. Si en el siglo XVII todos los maestros que documentamos trabajando en la catedral eran "plateros de plata", en el Setecientos ocurrirá prácticamente igual con la excepción de Lluís Vicente, mayor, (*1676-1762), que es "platero de oro"[16]. Es el único caso que hemos hallado, si bien las piezas de las que debe encargarse son

10 Indicamos las cronologías de los plateros que conocemos hoy en día. Estas dataciones podrán ser modificadas en escritos posteriores dependiendo de nuevas noticias sobre ellos. En este trabajo, ya actualizamos algunas que dimos anteriormente, como se verá.

11 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 550.

12 M.A. ORELLANA, *Biografía Pictórica Valentina o vida de los Pintores, Arquitectos, Escultores y Grabadores*. (Ed. de Xavier de Salas). Valencia, 1967, p. 42.

13 F.P. COTS MORATÓ, "Plateros en la catedral de Valencia..." ob. cit., p. 144.

14 A .C. V Sig. 1403. *Fabrica any 1702 en 1703*. ff. 48v. y 77v. y Memorial nº 25, situado al final del Libro s/f. Tanto el Albarán como el Memorial están fechados el 18 de marzo de 1703.

15 A. C. V. Sig. 1419. *Cobrat y Pagat de la Administracio de la Fabrica y Thesoreria per. Mn. Gaspar Leonart Pbre. Colector de la Admo. de la Thesoreria en lo any 1777 en 1778 y contes del armari.* Memoria de lo que ha pagat Mn. Gaspar Leonart Pbre. Colector de la Admo. de la thesoreria en lo Any 1777 en 1778. s/f. Memorial nº 9 cosido al final del libro, s/f.

16 Fue examinado y aprobado en el Colegio de Plateros de Valencia en 1697 y realizó una sortija con una turquesa. Cfr. F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia: Los Libros de Dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia, 2004. CD adicional, catálogo nº 168 y F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos en la edad moderna. S. XVI-XIX. Repertorio biográfico*. Valencia, 2005, p. 860.

"de plata". Todos ellos son personas de prestigio y fama reconocida. Sin embargo, conviene hacer una reflexión. Mientras en la Seo de Valencia trabajan Gaspar Lleó (1700-+1742), Lluís Vicente, mayor (*1676-1762), o Gaspar Quinzà (*1700-+1783), destacados orfebres como Ignasi Llansol, mayor, (*1710?-+1785), Estanislao Martínez (*1731-+1775), Fernando Martínez (*1744-1816/17) o Lluís Tomás Perales (1769-1804) no los hemos documentado por el momento en el archivo de la Metropolitana. Sí trabajan, y de todos es conocido, para la catedral de Orihuela o la de Segorbe. Una explicación posible a este hecho sería que, quizá, en los tiempos en que vivieron y desarrollaron su labor, la Seo valentina ya tenía a sus propios plateros y ellos tuvieron que dedicarse a otros importantes templos.

Durante el Setecientos, ningún platero catedralicio percibe un salario anual a excepción de Bernardo Quinzà (1752-+1803). A finales del siglo XVI y principios de la centuria siguiente, el platero de la Seo recibía una modesta cantidad por sus servicios a la catedral. Así se documentó en los casos de Joan Calderó (1559-1604) y de su hijo Joan Baptista (1591/92-1627). Como ya indicamos, la última referencia de ese salario data del ejercicio 1611/12. A partir de ese año, al platero se le abonan sólo sus trabajos[17]. El ejercicio 1780/81 es el primero en que hemos visto a Bernardo Quinzà (1752-+1803) en la Seo. En el libro correspondiente, figura un albarán donde se dice que este cobra *una liura per armar y desarmar la Camilla per a la adoració del Santo Christo y paga de l' any 1780 en 1781*[18]. Esta afirmación se repetirá hasta 1802, último año en que el mencionado platero está en la catedral de Valencia, ya que fallece al siguiente. Parece, por tanto, que la paga habitual de montar la *Camilla* del Jueves Santo, que era de una libra desde los tiempos de Gaspar Lleó (1700-+1742), también se convierte, sin aumento alguno de cantidad, en paga anual del platero, al que, además, se le abonan cada uno de sus servicios.

En el momento en que Bernardo figura por primera vez en la catedral, su padre, Gaspar Quinzà (*1700-+1783), todavía vive. En ese mismo ejercicio de 1780/81 se le abonan a este sesenta y cinco libras, dos sueldos por todos los trabajos y remiendos —entre ellos la composición del *Viril de oro*— del año[19], remiendos que también se le pagan al año siguiente. Conviene precisar que desconocemos si Gaspar era todavía platero titular de la Seo en esas fechas, como parece deducirse de los cobros anteriormente expuestos. Pudiera ser que renunciara al cargo catedralicio como renunció, el 27 de enero de 1779, al de "electo" del Colegio de Plateros por ser de avanzada edad y estar enfermo[20]. Lo más seguro es que, por ese tiempo, Gaspar

17 F.P. COTS MORATÓ, "Plateros en la catedral de Valencia..." ob. cit., pp. 136-137.

18 A. C. V. Sig. 1420. *Fabrica y Thesoreria y Armari. 1780 en 1781.* Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells colector de la fabrica de el año 1780 en 1781, s/f y en el mismo *Libro* véase Albarans f. 7.

19 A. C. V. Sig. 1420. *Fabrica y Thesoreria y Armari 1780 en 1781.* Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells colector de la fabrica de el Año 1780 en 1781 s/f. Véase también el Memorial nº 78, al final del Libro, s/f.

20 F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos...* ob. cit., p. 689.

trabajara poco aunque tuviera obrador abierto en Valencia. Lo único cierto es que Gaspar Quinzà expira en 1783 y, según se aprecia, su hijo Bernardo va tomando las riendas de un cargo que aceptará plenamente, si no lo había aceptado ya, tras la muerte de su progenitor[21].

Al referirnos a estos dos orfebres, hemos abierto una nueva cuestión sobre el cargo de maestro platero de la catedral. ¿Era o no vitalicio? En el siglo XVII no lo era, pero, como ya hemos insinuado, durante el Setecientos todos los maestros documentados como titulares de la Seo valentina trabajan en ella hasta que se lo permiten sus fuerzas. Gaspar Lleó (1700-+1742) muere siendo platero de la catedral y, con posterioridad se nombra a Lluís Vicente, mayor, (*1676-1762) para reemplazarle[22]. Gaspar (*1700-+1783) y Bernardo Quinzá (1752-+1803) también están casi hasta el final[23]. Hay también que señalar que a Lleó, Vicente y Entreaigües no les sigue ningún hijo suyo en la Seo, pero con los Quinzà, originarios de Xàtiva (Valencia), se inaugura una saga de plateros catedralicios que llegará hasta entrado el siglo XIX.

Ahora conviene centrarnos en qué maestros ocupan el cargo de platero de la catedral de Valencia durante el siglo XVIII y qué labores realizan para ella.

Desde 1685 Jordi Travalon (1671-+1701/02) trabaja para la Metropolitana. El 1 de octubre de 1700 se le abonan seis libras por limpiar la *Cruz* de plata que el cabildo presta al arzobispo don Antoni Folch de Cardona[24]. Al mes siguiente, se le pagan cinco libras por diversos remiendos y limpiezas que ha hecho para la Seo, entre ellos una cadena nueva para la palmatoria del Altar Mayor[25]. Estas son, por el momento, las últimas noticias de la presencia de Travalon en la catedral, quien muere durante el ejercicio platero de 1701/02[26].

El siguiente orfebre que hemos documentado es Gaspar Lleó (1700-+1742). La primera vez que figura en los *Libros de Fábrica* es en 1702, cuando el cabildo le paga noventa libras por cinco copas y cinco patenas, así como por "refrescar" el oro de siete cálices de diversas capillas de la Seo[27]. En ese mismo año también cobra trece libras por realizar copas nuevas para la capilla de Santo Tomás de Villanueva[28]. Pero lo cierto es que Lleó ya trabajaba en la catedral desde 1701. En abril y mayo

21 Imaginamos que todas cuestiones irán despejándose a medida que se profundice en los fondos del archivo de la catedral de Valencia.

22 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., pp. 549-550.

23 El último memorial firmado por Gaspar Quinzà está fechado el 25 de abril de 1782. En último de su hijo Bernardo el 29 de abril de 1802. Véase más adelante.

24 A. C. V. Sig. 1403. *Fabrica 1700 en 1701*. ff. 46 y 66, así como Memorial nº 1, s/f, cosido al final del Libro.

25 Ibidem, ff. 47v. y 70. Memorial nº 3, s/f, cosido al final del Libro.

26 F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos*... ob. cit., p. 825.

27 A. C. V. Sig. 1403. *Fabrica any 1702 en 1703*. ff. 47 y 69. Memorial nº 9 cosido al final del Libro.

28 Ibidem, ff. 47 y 69v. Memorial nº 10 cosido al final del Libro.

de ese último año percibe diversas cantidades por las hechuras de varios pares de blandones pequeños[29].

Es interesante destacar que este platero entra muy pronto, si tenemos en cuenta su trayectoria profesional, al servicio de la Seo valentina. Se había examinado en 1700 con un portapaz de plata, que representaba a una Virgen con el Niño y diversos ángeles. En su magisterio se hace saber que era hijo de un colegial platero, seguramente Gaspar Lleó (1663-1682)[30]. Al año siguiente, sin que sepamos las razones de su contrato por parte del cabildo, ya está trabajando para el primer templo valenciano, donde permanecerá hasta 1742, año de su fallecimiento[31]. En la catedral está toda su vida de maestro y, desde ese puesto, servirá a otras importantes iglesias de la Monarquía española, así como al Colegio de Plateros de Valencia y Reino —del que es mayoral primero en los ejercicios 1719/20 y 1731/32—, sin desatender nunca las obligaciones de su cargo.

En cuanto a las labores que Gaspar Lleó (1700-+1742) realiza para la Metropolitana se tienen numerosos datos. Unos son los aportados por Sanchis Sivera[32]. Otros son las referencias que hemos visto en los *Libros de Fábrica*. En estos últimos son muy escasas las noticias sobre obras nuevas y, cuando esto ocurre, son piezas poco destacadas. Casi todo lo que guardan las mencionadas fuentes son datos sobre arreglos, remiendos y blanqueos.

A modo de síntesis, indicaremos una serie de trabajos que este orfebre realiza para la Seo. En 1704 le pagan tres libras, doce sueldos, tres dineros por una *Palmatoria* para la capilla de San Miguel[33]. En noviembre de 1707, y para la misma capilla, cobra ocho sueldos, ocho dineros por varios remiendos y un par de *Vinajeras*[34]. Años más tarde, en 1719, ejecuta otra *Palmatoria* para el *Trast* de la capilla de San Miguel[35] y, en 1734, labra un *Bordón* para el nuncio de la catedral[36]. A todas estas noticias se unen los frecuentes remiendos propios de su cargo. En 1709 repara las caídas de las *Andas*[37] y cabeza de santo Tomás de Villanueva[38] así como la *Lámpara*

29 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 549.

30 F.P. COTS MORATÓ, *El examen...* ob. cit., pp. 341-342. CD adicional, catálogo nº 482 y F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos...* ob. cit., p. 496-500, ambos con bibliografía.

31 Ibidem, pp. 549 y 550. Sanchis indica que que Lluís Vicente es nombrado platero de la catedral *para sustituir á Gaspar Leo*.

32 Es importante revisar estas noticias una por una consultando las distintas series del archivo catedralicio, porque, en ocasiones, Sanchis Sivera incurre en errores debido a la gran cantidad de información que manejó. Ello, por supuesto, no invalida el espléndido trabajo que el canónigo llevo a cabo.

33 A. C. V. Sig. 1403. *Fabrica any 1704 en 1705*. ff. 46 y 60v. Memorial nº 1.

34 A. C. V. Sig. 1404. *Fabrica any 1707 en 1708*. ff. 47 y 68v. Memorial nº 8.

35 A. C. V. Sig. 1406. Fabrica any, 1719 en 1720. ff. 48 y 69v. Memorial nº 13.

36 A. C. V. Sig. 1409. *Fabrica 1732 en 1733*. ff. 51 y 76v. Memorial cosido al final del Libro s/f.

37 A. C. V. Sig. 1404. *Fabrica 1709 en 1710*. ff. 46 y 62. Memorial nº 1.

38 Ibidem, ff. 47 y 68.

de la capilla de San Francisco de Borja[39], la que volverá a arreglar en 1732[40]. En 1720 remienda la *Corona* de la imagen procesional —llamada del cabildo— de la Virgen de los Desamparados[41], corona que el mismo Lleó había hecho entre 1702 y 1703[42]. También adoba el llamado *Cáliz de oro* en 1739[43].

Del mismo modo realiza la *Lámpara* de la capilla en San Sebastián en 1702[44], así como un *Relicario* en 1714, que sería fundido en 1812. Esta última obra era un encargo del cabildo, que le mandó hacer otro para el convento de Santo Domingo de Valencia. Las reliquias que guardaban correspondían a los santos mártires Juan de Perusa y Pedro de Saxoferrato[45]. Entre 1721 y 1722 labra dos portapaces y en 1726 un *Atril*[46].

Al margen de estas obras, sabemos que Gaspar Lleó hizo dos piezas de gran envergadura para la Seo que no se han conservado: la *Camilla del Cristo de la Piedad* y el *Dosel de plata* para la exposición del Santísimo Sacramento.

Sanchis Sivera informa que en 1715 nuestro artífice cobra por *los adornos de plata de la cama del monumento donde se pone la imagen del Señor el Jueves Santo*[47]. *La Camilla de la Piedad*, a la que se refiere esta afirmación, es exponente de una devoción muy extendida en tierras valencianas que aún se conserva en diversas ciudades del antiguo reino como Oliva[48]. Consiste en venerar una imagen de Jesucristo muerto y sangrante, dispuesto sobre una cama, durante la tarde del Jueves y mañana del Viernes Santos. Estas imágenes de Cristo se llaman "de la Piedad" porque su función es mover a la piedad, al arrepentimiento de los fieles que visitan masivamente las iglesias en uno de los días más importantes del año, ya que en ella está el Monumento. Hasta 1936 se conservaban muchas de estas imágenes en las iglesias valencianas[49].

39 Ibidem, ff. 47 y 69. Memorial nº 13.

40 A.C. V. Sig. 1409. *Fabrica 1731 en 1732*. ff. 50 y 78.

41 A. C. V. Sig. 1406. *Fabrica any 1720 en 1721*. ff. 50 y 71.

42 J. RODRIGO PERTEGÁS, *Historia de la Antigua y Real Cofradía de Nra. Sra. de los Inocentes, Mártires y Desamparados de la Veneranda Imagen y de su Capilla*. Valencia, 1922, p. 368 y G. R. BLASCO, *La Virgen de los Desamparados. Historia de la Sagrada Imagen que con esta invocación se venera en Valencia. Relación de las fiestas celebradas con motivo de su traslación á la nueva capilla en 1667, y al solemnizar el primer centenar en 1767*. Valencia, 1867 (ed. facsímil, Valencia, 1979), pp. 92-93.

43 A. C. V. Sig. 1410. *Fabrica any 1738 en 1739*. ff. 43v. y 76. Memorial s/f cosido al final del Libro.

44 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 263.

45 P.L. LLORENS RAGA, *Relicario de la Catedral de Valencia*. Valencia, 1964, pp. 89-90.

46 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., pp. 435 y 549.

47 Ibidem, p. 549.

48 En la iglesia de Santa María la Mayor de Oliva se conserva una cabecera de la *Camilla de la Piedad*, perteneciente a la escuela de, acaso del mismo escultor, José Esteve Bonet. Cfr. F. COTS MORATÓ, *Estudio...* ob. cit., p. 75.

49 De ellas da cuenta J. IGUAL ÚBEDA, *Cristos yacentes en las iglesias valencianas*. Valencia, 1964.

La primera vez que hemos visto esta obra reseñada en los *Libros de Fábrica* es en 1716. En ese año se le abona una libra a Gaspar Lleó *per plantar lo lit de plata y desarmar-lo per a colocar la image del Santo Cristo*[50]. Como se desprende de esta cita documental, la *Camilla de la Piedad* de la catedral de Valencia era de plata. Los "adornos" de los que habla Sanchis Sivera debieron ser parte importante de ella, que en su conjunto era una obra de orfebrería. Ello se reafirma por el hecho de que, año tras año, era montada y desmontada por el platero de la catedral durante la Semana Santa[51]. El salario de este maestro no varía durante todo el siglo XVIII y el año de la muerte de Bernardo Quinzà (1752-+1803), se le sigue pagando lo mismo a su sucesor[52].

Como frecuentemente sucede, con el tiempo la *Camilla* también tuvo que ser reparada porque su uso continuado causó desperfectos. Sabemos que durante el ejercicio 1777/78 Gaspar Quinzà (*1700-+1783) fortifica muchas de sus piezas[53] y en 1796 su hijo Bernardo (1752-+1803) "compone" su cruz, cobrando por el oro y trabajo una libra, ocho sueldos[54]. Desconocemos en que momento de la historia de la catedral, esta *Camilla* desapareció.

La otra pieza importante era el *Dosel del Santísimo Sacramento*. Fue labrado por nuestro artista en 1718. De él da cuenta Sanchis Sivera, que lo vio. Debió de ser una pieza suntuosa ya que incorporaba una representación de la Última Cena, pintada por Evaristo Muñoz, junto con diversos medios relieves que representaban alegorías, follajes, ángeles y santos —Teresa de Jesús, Bárbara, Tomás de Aquino, Pedro Pascual y otros. Costó cuatro mil doscientas noventa y cuatro libras[55].

---

50 A. C. V. Sig. 1404. Fabrica any 1715 en 1716. ff. 43 y 78v. Es una fecha un tanto dudosa según el *Libro de Fábrica*, pues recordemos que este comienza el 1 de mayo, cuando las pagas del Monumento de 1715 ya habían sido contabilizadas el año anterior. No obstante, las cuentas refieren: *Dates fetes en lo Monument de la Seu segons dellibo. de Ille Capl. En 15 de Maig 1715*, aunque el albarán es de 12 de abril de 1716, es decir, del ejercicio siguiente.

51 Muchas veces no se indica el nombre del orfebre que lo hace, aunque suele ser el platero de la catedral. Simplemente mencionan que le pagan *al plater*. Con el tiempo sólo figurará la reseña del montaje de la Camilla en les *Dates* del Monumento y no se recogerá en los Albarans. Cfr. A. C. V. Sig. 1410. *Fabrica any 1739 en 1740*. f. 45.

52 A. C. V. Sig. 1424. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. De Fabrica y Thesoreria en este Año 1802 en 1803*. Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells. Pbro. Colector de la Fabrica en el año 1802 en 1803. s/f. Véase del mismo libro los Albarans f. 3.

53 A. C. V. Sig. 1419. *Cobrat y Pagat de la Administracio de la Fabrica y Thesoreria per Mn. Gaspar Leonart Pbre. En lo any 1777 en 1778 y contes del Armari*. Memoria de lo que ha pagat Mn. Gaspar Leonart Pbre. Colector de la Admo. de la Thesoreria en lo Any 1777 en 1778 s/f. Memorial nº 9.

54 A. C. V. Sig. 1423. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. De Fabrica y Thesoreria en este año 1795 en 1796 y Armari de 1795 en 1796 cosit al fi*. Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. Colector de la Fabrica en el año 1795 en 1796 s/f. Memorial nº 26.

55 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit, p. 437. Para guardarlo se hizo un armario forrado de terciopelo y adornado con galones. Este *Dosel del Santísimo Sacramento* no guarda ninguna relación con el *Dosel* que atesora la catedral y es de principios del siglo XIX.

La primera vez que lo hemos encontrado en los *Libros de Fábrica* es en ese año de 1718, cuando le pagan a Lleó una libra, diez sueldos por ponerlo y quitarlo para la celebración del *Laus Perennis*[56]. El *Dosel* se utilizaba para la exposición del Santísimo Sacramento en las celebraciones del *Corpus Christi*, rogativas, elecciones papales y visitas reales, entre otras. Desde 1718 hasta 1721 se recogen numerosos pagos a nuestro platero por montarlo y, posteriormente, guardarlo[57]. A partir de esa última fecha, los sacristanes de la Seo se encargan de su montaje[58].

Como ocurrió con otras piezas, el *Dosel del Santísimo Sacramento* también necesitó de reparaciones a lo largo del Setecientos. Entre estas cabe señalar las que realizó Bernardo Quinzà (1752-+1803). En 1782 cobra la nada despreciable cantidad de cien libras por su remiendo, que afecta a las imágenes de los santos que en él se contenían, dorar una chapa nueva de las esquinas y los muchos clavos que se necesitaron[59]. Al año siguiente, el mismo platero desmonta la pieza de nuevo para remendarla y blanquearla. Por el memorial referente a este adobo, sabemos que tenía rayos, espigas de trigo y el Ave Fénix, esta última en pintura[60].

Una de las empresas más difíciles a las que se enfrentó Gaspar Lleó (1700-+1742) fue la intensa restauración del *Retablo Mayor* (c.1490-1507) entre 1735 y 1736. Este había sido reparado por Lluís Puig (1606/07-1645/46?) en el siglo XVII[61]. La restauración de Lleó fue muy completa, realizándose numerosas piezas nuevas, pintándose la imagen de la titular y poniéndose detrás *de las imágenes guadamaciles plateados para que brillase más el retablo*[62]. A nuestro artífice se ha atribuido el dibujo que lo reproduce y que es, de momento, la única imagen que tenemos de él[63].

Aparte de las piezas reseñadas, Lleó también cumple con otras faenas de su cargo. Así, en 1724 cobra una libra por la apreciación de la plata del expolio[64] del

56 A. C. V. Sig. 1406. *Fabrica any 1717 en 1718*. ff. 47v. y 77.

57 A. C. V. Sig. 1406. *Fabrica any 1718 en 1719*. ff. 46v y 62v.; 47v. y 71v.; 48 y 73v., 48v. y 78v.

58 A. C. V. Sig. 1407. *Fabrica any 1721 en 1722*. ff. 46 y 60v.; 46 y 62v.; 47v. y 70v.

59 A. C. V. Sig. 1420. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells de Fabrica y Thesoreria del año 1781 en 1782*. Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells colector de la Fabrica del año 1781 en 1782. s/f. Memorial nº 32.

60 A. C. V. Sig. 1420. *Cuantas que da el Dr. Mariano Ortells de la Fabrica y Thesoreria del año 1782 en 1783*. Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells colector de la Fabrica del año 1782 en 1783. s/f. Memorial nº 45. Bernardo Quinzà cobra ciento veinticinco libras por el trabajo.

61 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., pp. 174 y 175. *"Libre de Antiquitats", manuscrito existente en el Archivo de la Catedral de Valencia* (Trascripción y estudio preliminar por J. Sanchis Sivera). Valencia, 1926, pp. 282-283.

62 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 174.

63 J.J. GAVARA PRIOR, *La Seu de la Ciutat* (Catálogo de Exposición). Valencia, 1996, pp. 128-129.

64 Es expolio estaba formado por todos aquellos objetos que constituían parte de la capilla del obispo, en el momento de su muerte, desde la plata hasta pinturas y resto de obras de arte. Cfr. M, PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, p. 94.



LÁMINA 2. *EVARISTO MUÑOZ. Retrato del arzobispo Antoni Folch de Cardona (1724). Catedral de Valencia (Foto Fundación Cajamurcia).*

arzobispo don Antoni Folch de Cardona[65], cuyo retrato pinta Evaristo Muñoz para el Aula Capitular ese año[66] (lám. 2). Lleó repara un *Báculo* dorado perteneciente

---

65 A. C. V. Sig. 1407. *Fabrica 1724 en 1725*. ff. 47 y 66v.

66 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 538. Este investigador indica la referencia de les Dates extraordinaries donde no se menciona el nombre de ningún artista. Tampoco aparecen en el Albaran correspondiente. Sin embargo, es en el memorial donde se refieren los pagos a los artistas. Posiblemente sea este hecho el que haya motivado que la pintura de Muñoz se tuviera por atribuida y no por documentada. Cfr. A. C. V. Sig. 1407. *Fabrica 1724 en 1725*. ff. 47v. y 69v. Memorial nº 5: "Nº 5. Memoria de lo que ha costat el retrato y guarnició del Senyor Arçobispo Cardona: Primo, a Luys Fuster per la guarnició 14 sous; y a Christhòfol Grau, dorador, de dorar la guarnició y part del llens 3 lliures; y a Evaristo Muñoz per la pintura 24 lliures. (Tot) 27 lliures, 14 sous. Gil Dolz".

a este prelado y que provenía de su expolio. Otra labor a la que nuestro artífice atiende es a la quema de ornamentos viejos, donde reduce la plata y la transforma en rieles, como acontece en 1734[67].

Los últimos años de Gaspar Lleó (1700-+1742) en la catedral son parcos en noticias, si atendemos a las fuentes consultadas. Seguramente otras series del archivo arrojen más luz sobre sus trabajos. En 1740 arregla la *Lámpara* de la capilla de Santo Tomás de Villanueva y hace diversas piezas para unas vinajeras[68]. Con posterioridad a esta fecha, los *Libros de Fábrica* indican que el *plater* monta la *Camilla de la Piedad*, sin mencionar quién era este[69]. Lo único que sabemos es que, en 1743, cuando Lleó ya ha muerto, Joseph Bellmont (*1713-+1787) firma un memorial en el que confiesa haber limpiado la plata de la capilla de San Miguel[70]. La noticia no tendría importancia si no fuera porque el citado Bellmont, en ese momento aún oficial, había sido aprendiz y oficial de Lleó. Se examina "de plata" en agosto de 1743 y es apadrinado por Cristòfol Romero (1719-+1778/79) y Lluís Vicente, mayor, (*1676-1762)[71]. El primero de estos dos artistas también había sido discípulo de Lleó,[72] y el segundo es el platero de la catedral en esos años. Estos datos confirman que entre los orfebres que trabajan en la Seo de Valencia existen estrechas relaciones profesionales.

Durante el tiempo que Gaspar Lleó (1700-+1742) es platero catedralicio, labra numerosas piezas para otros lugares. Seguramente el cargo le avalaría y, por ello, las catedrales de Murcia y Teruel, el convento de Santo Domingo de Valencia o la iglesia de San Pedro de Agost le encargan algunas de sus obras. Para la primera realiza un *Copón* de oro con esmeraldas y la *Urna del Monumento*. Para la segunda una *Imagen de la Asunción*. Santo Domingo le encarga dos *Lámparas* y la iglesia de Agost una *Lámpara* así como la *Cruz parroquial*. También Marcelino Boix dona una *Sacra* realizada por nuestro artífice a la parroquial de Coves de Vinromá, su patria[73].

Como ya se ha dicho varias veces, a Gaspar Lleó (1700-+1742) le sustituye Lluís Vicente, mayor, (*1676-1762)[74], quien permanecerá al servicio de la Seo hasta 1762. La primera vez que lo hemos documentado en los *Libros de Fábrica* es en un

---

67 A. C. V. Sig. 1409. *Fabrica 1733 en 1734*. ff. 52v. y 74v. Memorial nº 2. Por este trabajo, que hace acompañado de un oficial y un aprendiz, así como de otra persona, se le pagan dieciocho libras, once sueldos y un dinero.

68 A. C. V. Sig. 1410. *Fabrica any 1739 en 1740*. ff. 53 y 77v. Memorial cosido al final del Libro s/f.

69 A. C. V. Sig. 1410. *Fabrica any 1740 en 1741*. f. 45 y Sig. 1411. *Fabrica any 1741 en 1742*. f. 45.

70 A. C. V. Sig. 1411. *Fabrica any 1742 en 1743*. ff. 53 y 77. Memorial s/f. cosido al final del Libro.

71 F. P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos...* ob. cit., pp. 129-131.

72 Ibidem, pp. 731-733.

73 Ibidem, pp. 496-500, con bibliografía.

74 A. C. V. Sig. 3235. Protocolos. Juan Claver. 22 de agosto de 1742. f. 189v.

albarán del 7 de mayo de 1743. Por el memorial, donde se da cuenta de los trabajos que hace, sabemos que blanqueó la plata de la capilla de los Pavordes y la *Lámpara* del cabildo[75]. A partir de este año se suceden los remiendos, limpiezas y arreglos, como la "composición" de las tres *Lámparas* del coro en 1756[76] o la hechura de un pequeño *Reloj de arena* de plata de una hora[77]. En 1761 se le paga por un blandoncito de madera, que es un modelo para los del Altar Mayor[78], y por asistir a los inventarios de la sacristía de orden del cabildo[79]. Del año siguiente es el último albarán que recoge un pago a Lluís Vicente. Se trata de la "composición" de las *Manecillas* para un misal de la capilla de San Miguel en 1762[80]. Es conocido, también, que la tarde del Viernes Santo de 1744, con la ayuda de sus hijos Joan Baptista y Lluís, repara el *Santo Cáliz*, que se había roto esa mañana. Dos años más tarde, en 1746, arregla unos desperfectos de la *Custodia Mayor* (1442-1452)[81].

Hemos indicado que la última referencia que tenemos de Lluís Vicente, mayor, en la catedral data de 1762. Sin embargo hay algo que nos llama la atención. Las noticias que extrajimos del archivo del Colegio de Plateros hace tiempo, nos hicieron pensar en un posible fallecimiento del platero hacia 1757-1758, por no aparecer el vocablo "menor" junto al nombre un hijo suyo, llamado también Lluís, como era costumbre entonces. A la vista de los datos que ahora aportamos, suponemos que Lluís Vicente, mayor, no murió en esas fechas y, por tanto, hay que alargar su cronología hasta 1762[82].

En tiempos de Lluís Vicente, mayor, (*1676-1762) hemos documentado otro platero en la Seo. Se trata de Salvador Miquel, menor, (1746-1766) al que abonan, en 1758, nueve libras, nueve, sueldos, nueve dineros por las hechuras de una *Lámpara* para la capilla de la Virgen del Puig. Según el memorial, consta que se le entregaron cuatro lámparas viejas procedentes de la capilla de San Jaime —un total de ciento veintiuna onzas— para hacer una única pieza, según un diseño previamente elegido.

75 A. C. V. Sig. 1411. *Fabrica any 1742 en 1743*. ff. 53v. y 79. Memorial s/f cosido al final del Libro.

76 A. C. V. Sig. 1414. *Fabrica any 1755 en 1756*. ff. 57 y 73v. Memorial s/f cosido al final del Libro.

77 A. C. V. Sig. 1412. *Fabrica any 1748 en 1749*. ff. 53, 78 y Memorial nº 9. Se arregla el de media hora.

78 A. C. V. Sig. 1415. *Fabrica any 1760 en 1761*. ff. 56 y 78v.

79 Ibidem, ff. 56 y 79.

80 A. C. V. Sig. 1416. *Fabrica any 1761 en 1762*. ff. 56v. y 79v. Memorial nº 7. El albarán lleva la fecha de 28 de marzo de 1762 y va firmado por un sacerdote, mientras que el memorial es de 9 de agosto de 1761 y lo rubrica el mismo platero.

81 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., pp. 425 y 550.

82 F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos...* ob. cit., pp. 859-862. En la catedral sólo hay un Lluís Vicente, que es el mayor, el padre de los plateros Joan Baptista, Lluís y Manuel Vicente. Pensamos que de haber fallecido antes de redactarse el albaran de 1762, hubiera constado este hecho en él.

El resultado fue una lámpara de noventa y tres onzas y tres cuartos[83], hoy, como sucede con otras muchas obras, perdida.

El siguiente platero titular de la Seo es Vicent Entreaigües (1736-1766). La primera noticia de su presencia en la catedral data de julio de 1762. Consta que le pagan treinta y cuatro libras por tornear varios modelos en pino y peral así como hacer los dibujos a tinta de unos blandones. En les *Dates extraordinaries* que recogen ese pago, se indica que Entreaigües es *plater de la present església*[84]. Lo cierto es que Vicent Entreaigües y su obrador realizaron un conjunto importante para la catedral: cruz, blandones y candeleros. Se conserva memoria de la entrega de cuatrocientas libras para comprar parte de la plata destinada a esas piezas[85], así como una gratificación de cuarenta libras para los oficiales de Entreaigües que trabajaron en ellas[86].

Sanchis Sivera da cuenta de esta cruz y blandones —datándolos el 26 de noviembre de 1762. Los asigna a Jordi Entreigües (1701-+1754), padre de Vicent, aunque, en otra parte de su estudio, citando a Pahoner, adjudica ciertas labores de platería de la capilla de San Pedro, antes atribuidas a Jordi, al mismo Vicent[87].

En el archivo de la catedral valenciana se conservan unos dibujos de blandones que bien pudieran corresponder a la época en que Vicent Entreaigües, mayor, (1736-1766) labra los suyos. Concretamente los que muestran la signatura H.7.3 y H.7.5[88] están dentro del período rococó valenciano que dejó espléndidas piezas como la *Cruz de Altar* de la catedral de Orihuela, obra de Ignasi Llansol, mayor, (*1710?-+1785) datada entre 1746 y 1747 o la anónima *Custodia Procesional* de Santa María de Oliva, de 1770.

Otros trabajos de Vicent Entreaigües, mayor, (1736-1766) para la catedral de Valencia son la hechura de dos *Vinajeras* en 1765[89], así como la "composición", en el mismo año, de la *Diadema* de la Longitud del Señor[90]. La última noticia que tenemos de su presencia en la Seo corresponde a junio de 1766, cuando le abonan diez libras por limpiar las *Lámparas* del Altar Mayor[91]. Dos meses más tarde, el 27 de agosto y el 5 de septiembre, se examina su hijo Vicent Entreaigües, menor, (*1746-1766), al que apadrinan otros plateros, pero no su padre. Todas las noticias conocidas de

83 A. C. V. Sig. 1415. *Fabrica 1757 en 1758*. ff. 53v. y 75v. Memorial nº 1. Este va firmado por Salvador Miquel, menor.

84 A. C. V. Sig. 1416. *Fabrica 1762 en 1763*. ff. 70 y 81. Véase también el Memorial nº 1.

85 Ibidem, f. 71v.

86 A. C. V. Sig. 1416. *Fabrica any 1763 en 1764*. ff. 61v. y 84. Memorial nº 10. La fecha de este es de 21 de abril de 1764 y la del albarán de 30 del mismo mes y año.

87 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., pp. 548 y 283. Suponemos que es una pequeña confusión de nombres, que no de contenido, del citado canónigo.

88 J.J. GAVARA PRIOR, ob. cit., pp. 192-193 y 198-199.

89 A. C. V. Sig. 1417. *Fabrica 1764 en 1765*. ff. 71v. y 88.

90 A. C. V. Sig. 1417. *Fabrica 1765 en 1766*. f. 65. Memorial nº 8.

91 A. C. V. Sig. 1417. *Fabrica 1766 en 1767*. ff. 71 y 79v.

este platero catedralicio, que también había trabajado para el monasterio de San Miguel de los Reyes, concluyen, por el momento, en 1766[92].

Después de Vicent Entreaigües, mayor, (1736-1766) se documenta en la Seo Gaspar Quinzà (*1700-+1783). Este maestro, natural de Xàtiva (Valencia), figura en los *Libros de Fábrica*, por primera vez, en 1768, cuando se le pagan dos libras por limpiar y componer en *Bordón* del pertiguero[93]. Por un *Cáliz* labrado para la iglesia mayor de Almonte (Huelva), sabíamos de su cargo catedralicio. En la base de esta pieza indica que es platero de la Metropolitana de Valencia y que el *Cáliz* se debe a la generosidad de don Pedro Barrera, canónigo de dicha iglesia[94]. Hasta 1770, ya que los años anteriores sólo se menciona al platero que monta la *Camilla* sin especificar su nombre, no le vemos de nuevo en la *Fábrica*. En esa fecha limpia la *Escribanía de plata* del cabildo, dora dos cálices con sus patenas para la capilla de San Martín y "compone" la *Lámpar*a de la de San Francisco de Borja[95].

A partir de 1770, los recibos donde Gaspar Quinzà (*1700-+1783) da cuenta de los trabajos que realiza para la catedral son constantes todos los años. Por ellos sabemos que "compone" y blanquea la *Lámpara* de la sacristía, que arde delante del armario de las reliquias, en 1771[96]; limpia la plata del *Trast* de las Dignidades en 1776[97], así como el *Frontal* en 1778[98]; blanquea y remienda las dos *Lámparas* del Altar Mayor y las tres del Trasagrario en 1779. Ese mismo ejercicio blanquea y pule la media luna, corona, potencias, cruz y lirio de la *Virgen del Coro*[99]. Como contraposición a estos arreglos, en 1776 se le pagan ciento dieciséis libras por labrar ocho cálices nuevos[100].

El último memorial que hemos visto firmado con su nombre corresponde al ejercicio 1781/82. En él expresa que ha realizado los diversos remiendos del año

---

92 F.P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos...* ob. cit., pp. 322-324, con bibliografía. La cronología se alarga de 1763 a 1766.

93 A. C. V. Sig. 1417. *Fabrica any 1767 en 1768*. ff. 60v. y 75 v. Firma en Albarán como "Quinzà". Seguramente ya trabajaba para la Seo desde antes de este fecha.

94 M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Cádiz, 1980. Vol. I, p. 276 y Vol. II, p. 54.

95 A. C. V. Sig. 1418. *Fabrica Any 1770 en 1771*. ff. 58v., 66v. y 67.

96 A. C. V. Sig. 1418. *Fabrica any 1771 en 1772*. ff. 58 y 70v.

97 A. C. V. Sig. 1419. *Memoria de lo que ha pagat Mn. Gaspar Lleonart Brebere colector de la Administacio de la Fabrica en lo Any 1776 en 1777*. s/f. Albarans de les Dates ordinaries, y extraordinaries de la Admo. de la Fabrica del any 1776 en 1777 f. 4.

98 A. C. V. Sig. 1419. *Cobrat y Pagat de la Administracio de la Fabrica y Thesoreria per Mn. Gaspar Leonart Pbre. En lo any 1777 en 1776 y contes del Armari*. Memoria de lo que ha pagat Mn. Gaspar Leonart Pbre. Colector de la Admo. de la Thesoreria en lo Any 1777 en 1778. s/f. Memorial nº 9.

99 A. C. V. Sig. 1419. *Cobrat y Pagat de la Administracio de la Fabrica y Thesoreria per Mn. Gaspar Lleonart Pbre en lo any 1777 en 1778 y contes del Armari*. Cuentas de la Admo de la Thesoreria del año 1778 en 1779. f. 2v. y Memorial nº 43.

100 A. C. V. Sig. 1419. *Memoria de lo que ha pagat Mn. Gaspar Lleonart Pbre Colector de la Admo de la Thesoreria en lo any 1776 en 1777*. s/f. Memorial nº 10.

entre los que están la "composición" de seis blandones y la cruz, así como el reconocimiento de las custodias la víspera del *Corpus Christi*[101].

Ya se ha comentado que antes de la muerte de Gaspar, su hijo Bernardo Quinzà (1752-+1803) se encargaba de montar la *Camilla de la Piedad* y cobrar la "paga del año" como platero de la catedral. Sea cuando fuere la fecha de sucesión, por el momento poco clara, constatamos que Bernardo permanece en la Seo hasta principios de la centuria siguiente. Este, uno de los plateros más brillantes del Setecientos valenciano, trabajaba en el obrador de su padre antes de ser examinado. Previamente a ese trámite, el escultor José Esteve Bonet (*1741-+1802) anotaba en su *Libro de la Verdad*, que en 1766 finalizó uno de los niños que tenía el viril que Bernardo trabajó para Cartagena y, al año siguiente, acababa otros dos niños para la misma pieza[102]. Estos datos revelan que el papel de Bernardo en el obrador de su padre, pues él por sí mismo no podía contratar obras, era más que relevante.

En 1768, Bernardo Quinzà (1752-+1803) es aprobado como maestro de plata de la Ciudad y Reino. Dibuja y labra una palmatoria de ondulados perfiles y espléndidas rocallas[103]. A partir de esta fecha, nuestro artífice tiene el derecho de abrir obrador —aunque desconocemos si lo abrió o siguió trabajando en el de su padre—, admitir aprendices y oficiales así como contratar las obras que creyere conveniente. Son pocos los datos que conocemos sobre la vida profesional de Bernardo si exceptuamos que desempeñó varios cargos en el Colegio de Plateros de Valencia y Reino o que realizó la *Custodia de la Minerva* y el *Cáliz de oro* para la colegiata de Xàtiva, su ciudad natal; la *Custodia* de la Parroquial de la Asunción de Denia o seis candeleros para San Nicolás de Alicante, entre otras pocas piezas que se han documentado[104]. También se sabe que labró, entre 1786 y 1787, varias obras para la Parroquial de San Lucas de Cheste (Valencia), que no se conservan. Entre ellas estaba el relicario del *Lignum Crucis*. En los documentos relativos a estas piezas, ya se indica que, por estos años, nuestro artífice trabajaba también obras para la Metropolitana valentina[105].

101 A. C. V. Sig. 1420. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells de Fabrica y Thesoreria del año 1781 en 1782*. Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells colector del a Fabrica del año 1781 en 1782. s/f. Memorial nº 40.

102 J. IGUAL ÚBEDA, *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*. Valencia, 1971, pp. 31-32.

103 F.P. COTS MORATÓ, *El examen...* ob. cit., pp. 363-364. CD adicional, catálogo nº 509 y *Los plateros valencianos...* ob. cit., p. 684-686, ambos con bibliografía.

104 Sólo un estudio monográfico donde se unan rebuscas documentales y clasificación obras permitirán aclarar la figura de este artífice, tan destacado, por lo que ahora parece, en la platería valenciana del siglo XVIII.

105 M.M. SÁNCHEZ VERDÚ, *Iglesia parroquial de San Lucas Evangelista de Cheste*. Valencia, 2000, p. 227.

La primera vez en el que firma un memorial, dando cuenta de los remiendos del año para la Seo, es durante el ejercicio 1782/83[106]. El año anterior todavía lo rubrica su padre. A partir de esa fecha, el memorial o recibos anuales por la limpieza, adobos y piezas de la sacristía o capillas consta fielmente en la *Fábrica* hasta el ejercicio 1801/02[107]. Sin embargo, Bernardo Quinzà (1752-+1803), aparte de los arreglos y remiendos propios de su cargo, también es autor de numerosas piezas nuevas para la catedral, de las que la mayoría, actualmente ya no existen.

Entre los primeros consta la renovación del *Viril de oro* en 1782[108], juntamente a la intensa labor que realizó en la *Urna del Monumento*. En 1783 se le pagan ciento setenta y cinco libras, nueve sueldos, cuatro dineros por desarmarla, blanquear y componer todas sus piezas rotas además de bruñirla entera[109]. Al año siguiente cobra la importante cantidad de seiscientas veintiséis libras, diez dineros por la "composición" de las caídas, ángeles y candeleros de la *Custodia del Santísimo Sacramento*[110]. Entre los arreglos de piezas antiguas, merece especial atención el que llevó a cabo en el *Retablo Mayor* (c. 1490-1507). Lo desarmó y lo volvió a armar, fortificando las piezas rotas de los casalicios. También compuso la imagen de la Virgen titular, con su corona y diadema, así como el resto de las piezas. Por este trabajo cobró seiscientas libras[111].

Entre las numerosas obras realizadas *ex novo* referiremos que labra varias lámparas. En 1783 hace una cuyo peso ascendió a 48 onzas, 9 adarmes[112]. Bastantes

---

106 A. C. V. Sig. 1420. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells de la Fabrica y Thesoreria del Año 1782 en 1783*. Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells colector de la Fabrica del año 1782 en 1783. s/f. Memorial nº 46.

107 A. C. V. Sig. 1424. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. de Fabrica y Thesoreria en este Año 1801 en 1802*. Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. Colector de la Fabrica en el año 1801 en 1802. s/f. Memorial nº 31.

108 A. C. V. Sig. 1420. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells de la Fabrica y Tesoreria del Año 1782 en 1783*. Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells colector de la Fabrica del año 1782 en 1783. s/f. Memorial nº 21.

109 A. C. V. Sig. 1420. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells de la Fabrica y Thesoreria del Año 1782 en 1783*. Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells colector de la Fabrica del año 1782 en 1783. s/f. Memorial nº 47.

110 A. C. V. Sig. 1421. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbo de Fabrica y Thesoreria y Armari de ano 1784 en 1785*. Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. Colector de la Fabrica del año 1784 en 1785. s/f. Memorial nº 4.

111 A. C. V. Sig. 1423. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. de Fabrica y Thesoreria de este año 1796 en 1797 y Armario 1796 en 1797 y contes apart de la obra de la església del any 1796 en 1797*. Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. Colector de la Fabrica en el año 1796 en 1797. s/f. Memorial nº 40. De esta limpieza informa Sanchis Sivera, sin indicar el artífice que la llevó a cabo. Cfr. J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., pp. 174-175.

112 A. C. V. Sig. 1420. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. de Fabrica y Thesoreria del año 1783 en 1784*. Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells, Pbro. Colector de la Fabrica del año 1783 en 1784. s/f. Memorial nº 15.

años después, en 1797, hace otras cinco[113], y, en 1798, una para el Trasagrario y tres más para el coro[114]. En 1788, Quinzà fabrica dieciocho *Cetros* y *Bordones*[115]. Al año siguiente serán tres *Incensarios*, una *Fuente* para la sacristía, *Salvilla* de vinajeras para la capilla de Santo Tomás así como una *Campanita* para el mismo recinto[116]. En 1799 realizará dos cálices con sus patenas[117].

Una pieza que sobresale dentro de la producción de Bernardo para la Metropolitana es la *Peana de san Luis Obispo*, en la que también trabajó el escultor José Cotanda (1758-1802)[118]. Actualmente desaparecida, la *Peana* se labró en 1790[119] y su coste final ascendió a la importante cantidad de nueve mil trescientas libras, diez sueldos y trece dineros[120]. Consta, además, que Cotanda recibe trescientas libras por tres meses de jornales, suyos y de sus oficiales, durante los que dispusieron armazones, yerros, molduras, bajorrelieves, nubes de yeso, serafines, etc. así como por poner en grande el dibujo[121].

Bernardo Quinzà (1752-+1803) realizó al menos dos relicarios para la Seo. En abril de 1788, cobra doscientas setenta y nueve libras, cuatro sueldos, diez dineros por haber hecho uno de Gaspar Bono[122]. Un mes antes de este pago, el escultor José

113 A. C. V. Sig. 1423. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro de Fabrica y Thesoreria en este año 1797 en 1798 y del Armario 1797 en 98.* Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro colector de la Fabrica en el año 1797 en 1798. s/f. Memorial nº 3. Ese ejercicio le abonan un *Globo* que había hecho para la iglesia de Albal (Valencia), costeado por el canónigo Tabares. Cfr. Ibidem. Memorial nº 18.

114 A. C. V. Sig. 1424. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro de Fabrica y Thesoreria en este año 1798 en 1799 y Armari.* Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. colector de la Fabrica en el año 1798 en 1799. s/f. Memorial nº 5.

115 A. C. V. Sig. 1421. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro de Fabrica y Thesoreria y Armari de 1788 en 1789.* Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. Colector de la fabrica en el elv (¿) año 1788 en 1789. s/f. Memorial nº 18.

116 A. C. V. Sig. 1422. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. de la Fabrica, y Thesoreria y Armari del Año 1789 en 1790.* Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. colector de la Fabrica en lo any 1789 en 1790. s/f. Memorial nº 23.

117 A. C. V. Sig. 1424. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. de Fabrica y Tesoreria en este año 1798 en 1799 y Armari.* Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. colector de la Fabrica en el año 1798 en 1799. s/f. Memorial nº 32.

118 Sobre este artista, véase A.Mª. BUCHÓN CUEVAS, "El escultor José Cotanda. Vida y obra". *Ars Longa* nº 6 (1995), pp. 145-156.

119 A. C. V. Sig. 1422. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells. Pbro. de la Fabrica y Thesoreria y Armari del año 1789 en 1790.* Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. colector del a Fabrica en lo any 1789 en 1790. s/f. Memoriales nº 31, 34 y 38.

120 A. C. V. Sig. 1422. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. de Fabrica y Thesoreria del año 1790 en 1791 y Armario.* Cuentas qe. da el Dr. Mariano Ortells. Pbro. colector de la Fabrica en el año 1790 en 1791. s/f. Memorial nº 16.

121 Ibidem. s/f. Memorial. Nº 6. Una nota, en el mismo memorial, de B. Quinzá dice que tiene ese precio por proporcionado.

122 A. C. V. Sig. 1421. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. de Fabrica y Thesa. y Armari del año 1787 en 1788.* Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. Colect. de la Fabrica en lo any 1787 en 1788. s/f. Memorial nº 63.



LÁMINA 3. *BERNARDO QUINZÀ. San Vicente Mártir (1800) (desaparecida). Catedral de Valencia.*

Esteve Bonet anotaba en su *Libro de la Verdad*, que había hecho un *Beato bono* para vaciar en plata, destinado al relicario que trabajaba nuestro artífice[123]. En 1791, Quinzà cobra doscientas ochenta y seis libras, tres dineros por realizar otro, esta vez de Nicolás Factor. Ambas piezas mostraban las figuras de los dos venerables, pues, el memorial correspondiente, hace saber que un tal Roberto cobra seis libras *por encarnar los dos Beatos*[124].

También es tarea de Quinzá arreglar o labrar bustos. Entre los primeros, señalaremos que compone los de san Luis obispo y san Jaime apóstol en 1790l[125]. Unos años más tarde, en 1797, se le pagan mil trescientas treinta y siete libras, siete sueldos y ocho dineros por labrar el *Busto de don Juan de Ribera*, pieza que no se conserva. Sabemos que representaba al Patriarca de Antioquia de pontifical, con capa y mitra. Tenía partes doradas y engastaba diversas piedras[126].

Una de las obras más aclamadas de Bernardo Quinzà, a pesar de desaparecer en 1936, es la imagen de *San Vicente Mártir* (lám. 3). En junio de 1798, José Esteve Bonet daba fe que había hecho la efigie de este santo para fundir en plata. El modelo en madera, estaba también destinado al nicho de su capilla en la catedral. La obra se debía a la magnificencia del canónigo Francisco Pérez Bayer, que había dejado diez arrobas de plata y dos mil pesos para los gastos[127].

En 1800, Bernardo Quinzà (1752-+1803) vació en plata la imagen del santo patrón de la ciudad de Valencia[128]. El 9 de febrero de ese año, la Junta Ordinaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, consultada por la Real Sociedad Económica, de la que era colegial platero nuestro Quinzà, consideró que su obra se ajustaba a los principios de las Bellas Artes[129]. Esta, una vez fundida, se sacaba anualmente en procesión sobre unas andas cuyas caídas y barras fueron labradas por Joseph Carlos Quinzà (1802-1847) en 1806[130].

La imagen de *San Vicente Mártir* reproduce la de Esteve con ligeras variantes. Sobre una peana adornada con motivos clasicistas —cenefas de ochos entrelazados y

123 J. IGUAL ÚBEDA, *José Esteve Bonet...* ob. cit., p. 79.

124 A. C. V. Sig. 1422. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. de Fabrica y Thesoreria del año 1790 en 1791 y Armario.* Cuentas qe. da el Dr. Mariano Ortells Pbro. colector de la Fabrica en el año 1790 en 1791. s/f. Memorial nº 26.

125 Ibidem, s/f. Memorial nº 15.

126 A. C. V. Sig. 1423. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. de Fabrica y Thesoreria en este año 1797 en 1798 y del Armario 1797 en 98.* Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. colector de la fabrica en el año 1797 en 1798. s/f. Memorial nº 59.

127 J. IGUAL ÚBEDA, *José Esteve Bonet...* ob. cit., p. 87. La escultura de Esteve costó doscientas libras.

128 J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 434.

129 Agradezco esta noticia a la Dra. Ana Mª Buchón Cuevas.

130 A. C. V. Sig. 1425. *Cuentas que da el Dr. Francisco Soler de fabrica y tesoreria en el año de 1806 en 1807.* Cuentas que da el Dr. Francisco Soler Preb. Colector de la Fabrica en el año 1806 en 1807. s/f. Memorial nº 60. J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 434. Indica que las andas son de madera, mientras que las bambalinas y candeleros son de plata.



LÁMINA 4. BERNARDO QUINZÀ. *Dosel (1802). Catedral de Valencia (Foto Fundación Cajamurcia).*

hojas de acanto— el santo sostiene con una mano el ecúleo, uno de los instrumentos de su martirio, mientras que en la otra sujeta la palma de la victoria, alcanzada por la ofrenda de su vida. Viste de diácono, condición que ostentó, y entre los cordones del cuello de su dalmática —separados en la imagen de plata— está la teca que guarda la reliquia. También, a diferencia de la escultura en madera, el nimbo de santidad reproduce hojas de laurel, símbolo de victoria al mismo tiempo que motivo ornamental clasicista. Su cara, de angustiosa expresión, muestra como los ojos se dirigen al cielo en actitud mística. Muy destacables son los "bordados" de la dalmática —con espléndidos roleos y florones labrados por medio del repujado y cincelado— así como el fleco que la remata y que parece flotar ligeramente al viento. Esta imagen bastaría por sí misma para asegurar la fama de su artífice, que reinterpreta de modo particular y genial el modelo en madera previamente dado.

La catedral de Valencia conserva un *Dosel* (lám. 4) perteneciente a nuestro artista. El 29 de abril de1802 le abonan casi mil quinientas libras por esta obra. Al contrario de lo que en un principio pudiera parecer, no consta que se realizara específicamente para exponer el Santísimo Sacramento —para el que ya servía, como señala Sanchis Sivera, el fabricado por Gaspar Lleó (1700-+1742) en 1718— sino para las funciones *de la Vera Cruz y Santa Espina y et caetera*[131]. Estas últimas palabras sugieren que, además, se aprovecharía para otros empleos, entre ellos el de expositor del Santísimo, función que hoy cumple. Si bien posee un sagrario en el zócalo, no es la única vez que expositor y arca eucarística están juntos, pues, por ejemplo, la iglesia de Benicarló (Castelló) guarda una custodia rococó barcelonesa que también muestra un tabernáculo en su base.

El primer autor en relacionar el *Dosel* con Bernardo Quinzà (1752-+1803) es Soler d'Hyver. Con prudencia, plantea la posibilidad de que sea obra suya[132]. La mayoría de los estudiosos que posteriormente se referirán a él, dan su autoría como definitiva, a pesar de que la marca QUIN/ZA, que en él figura, es utilizada, con pocas variantes, también por su padre, Gaspar (1700-+1783)[133]. No obstante, la documentación aclara, por fin, su artífice.

Se trata de una pieza de plata blanca y metal dorado con alto zócalo que incorpora un sagrario, como se ha dicho. Su decoración la forman elementos florales y vegetales, coronas de laurel, hojas de acanto, óvalos, cintas así como cenefas de ochos entrelazados. Se remata por un entablamento sin arquitrabe con flameros y una "espadaña" con motivos vegetales. Toda esta decoración clasicista —entre la que no figura ningún símbolo eucarístico-, demuestra como el artífice, formado en el rococó —recordemos la sinuosa palmatoria de su examen— adopta sin titubeos

131 Véase Apéndice Documental. Documento I.

132 C. SOLER D'HYVER, "Dosel Expositor" en M.A. CATALÁ (coor), *Orfebrería y sedas valencianas*. (Catálogo de exposición). Valencia, 1982, p. 171.

133 Ya indicamos en otra ocasión que las atribuciones referidas a la familia Quinzà pueden resultar precipitadas si no se dispone de la documentación pertinente.

el lenguaje clásico con pericia y rotundidad. Un lenguaje clásico que también había aplicado sin vacilación al *Cáliz de oro* donado por el canónigo Cebrián —posteriormente cardenal de la Iglesia Romana— a la colegiata de Xàtiva en 1792.

La última noticia que hemos visto de Bernardo en la catedral corresponde a 1802. En abril de ese año, le pagan seis blandones que había hecho y que pesaron 693 onzas, 14 adarmes. Para fabricarlos, le entregaron otros seis del Altar, con un peso superior[134]. A partir del ejercicio siguiente, le sustituye Joseph Carlos Quinzà y Palop (1802-1847), quizá hijo suyo. Él se encarga de montar la *Camilla de la Piedad*[135] y, en 1803, cobra por los remiendos, arreglos y blanqueos anuales así como, entre otras cosas, *por reconocer las reliquias y quitar un niño de la Urna de la túnica del Señor por la benida de los Reyes*[136]. Con este platero, hijo de colegial, aprobado sin realizar examen en los magisterios extraordinarios que se llevaron a cabo por la visita de los reyes de España a Valencia en 1802[137], comienza una nueva etapa en la platería de la Seo de Valencia y, para nosotros, otra investigación.

---

134 A. C. V. Sig. 1424. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. de Fabrica y Thesoreria en este año 1801 en 1802.* Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. colector de la fabrica en el año 1801 en 1802. s/f. Memorial nº 32. J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 430 informa que en 1785 el canónigo Joaquín Gibertó regaló doce blandones para el Altar Mayor cuando estuviera expuesto el Santísimo. No refiere quién los labró, aunque bien podría ser Bernardo Quinzà, por entonces ya platero de la Seo. En 1791 el cabildo mandó hacer ciento cuarenta y cinco candeleros pequeños para el Monumento que hicieron, según Sanchis, Gaspar y Bernardo Quinzà. Seguramente sería este último, pues Gaspar había fallecido en 1783.

135 A. C. V. Sig. 1424. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro de Fabrica y Thesoreria en este Año 1802 en 1803.* Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro colector de la Fabrica en el año 1802 en 1803. s/f. Véanse también el Albaran f. 3 r.

136 Ibidem. s/f. Memorial nº 21.

137 D. GARCÍA CANTÚS, *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. Valencia, 1985, p. 70. y F.P. COTS MORATÓ, *El examen...* ob. cit. CD adicional. Apéndice documental. 2. Documentos referentes al examen. 2.4. Listas de maestros aprobados sin realizar examen. doc. nº 91.

APÉNDICE DOCUMENTAL
I

1802, abril 29. Valencia

Recibo del pago efectuado a Bernardo Quinzà a cuenta del Dosel para las funciones de la Vera Cruz y de la Santa Espina.

A. C. V. Sig. 1424. *Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells, Pbo. de Fabrica y Tesoreria en este año 1801 en 1802.* Cuentas que da el Dr. Mariano Ortells Pbro. Colector de la Fabrica en el año 1801 en 1802. s/f. Memorial nº 30.

Quenta y coste del Dozel fabricado para la Santa Iglesia Catredal para las funciones de la Vera Cruz y Santa Espina y *et caetera*:

La plata que me entregó fue en los pps (?) de san Luiz obispo, un yisopo y otras piezas menudas 403 onsas

De las piezas sobrantes de las andas de san Luiz Beltrán 65 onsas, 12 adarmes.

Y de las chapitas del Dozel pequeño 7 onzas.

Que suman las tres partidas 475 onsas, 12 adarmes.
La plata del Dozel pessa 402 onsas
Sobra plata 73 onsas, 12 adarmes.
Que vale 98 libras, ocho dineros
Sige/
Plata resibida 475 onsas, 12 adarmes.
Peso de la del Dozel 402 onsas
Sobra plata 73 onsas, 12 adarmes
Que vale 98 libras, 8 dineros.
Costa de los caudales y echura.

Oro para dorar todos los sobrepuestos del Dozel y las franjas que, a 26 libras, 11 sueldos, 3 dineros la onsa, por ser oro fino, valen las 7 onsas, 8 adarmes 199 libras, 4 sueldos, 4 dineros

Azogue para moler el oro y azogar las piezas 85 onsas. Su valor: 22 libras, 13 sueldos, 4 dineros.

Por el trabajo de dorar todas las piezas 50 libras
Cobre de los adornos 690 onsas, 10 adarmes
Su valor: 46 libras.

De echura de la plata —a 1 libra, 6 sueldos, 8 dineros por onsa— las 402 onsas valen 536 libras.

De echura de las 690 onsas, 10 adarmes, pero de los sobrepuestos —a 1 libra, 1 sueldo, 4 dineros por onsa— vale 736 libras, 8 sueldos, 2 dineros.

Suman todas estas partidas 1.590 libras, 5 sueldos, 10 dineros.
Rebajadas las 98 libras, 8 dineros

Valor de la plata sobrante resulta un
alcanze en 1.492, libras, 5 sueldos, 2 dineros.

Cuyas/ mil quatrosientas novienta dos libras, sinco sueldos y dos dineros he resibido del doctor don Mariano Ortells, como a fabriquero y pagador del ilustre cabildo.

Valencia y abril, a 29 de 1802

Bernardo Quinzà (Rúbrica). Nº 30.

[Añadido al margen izquierdo]
Páguese. Urra (Rúbrica)
Son 1.492 libras, 5 sueldos, 2 dineros.

La platería complutense en el siglo XVIII

CARMEN HEREDIA MORENO
*Universidad de Alcalá**

El siglo XVI supuso para la platería de Alcalá de Henares una larga etapa de esplendor articulada por tres generaciones de artífices de primer orden que, encabezados por los Faraces y sus seguidores, colocaron sus talleres en primera línea, a la altura de los principales centros de Castilla. La situación de bonanza se prolongó con cierta inercia durante la primera mitad del siglo XVII, ralentizándose de manera progresiva por la dura competencia de la Corte que, a partir del 1561 y, sobre todo, tras el establecimiento definitivo de la capitalidad en Madrid por Felipe III en el año 1606, con la consiguiente afluencia de gran número de artífices, fue acaparando encargos y mercados en detrimento de otros centros más tradicionales del Arzobispado de Toledo, como Alcalá o Sigüenza[1].

Aun así, los complutenses Diego Sánchez Muñoz y Alonso Martínez, junto con distintos miembros de la familia Cevallos, Gutiérrez o Valentín, inician o prosiguen su actividad a lo largo de toda la primera mitad del XVII labrando obras de categoría[2]. Pruebas de su buen hacer, todavía se conservan, entre otras piezas, dos mazas del ayuntamiento de Alcalá (Gabriel de Cevallos, 1602)[3], la cruz parroquial

* Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación HUM. 2005-5226.

1 C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La Edad de Oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001.

2 Un panorama sobre la platería complutense de la primera mitad del XVII en C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, ob. cit., pp. 168-191.

3 C. HEREDIA MORENO, "Las mazas de plata del ayuntamiento de Alcalá de Henares". *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimiento.*, Madrid, 1994, pp. 655-668.

de Meco (Sánchez Muñoz, 1604), la custodia de Santa María de Alcalá (Julián Gutiérrez o Juan de Cevallos, segundo cuarto del XVII), la custodia de Santorcaz (Juan de Ceballos, 1633) o los cálices del monasterio cisterciense de San Bernardo, posiblemente contratados por Gabriel de Cevallos con el cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas en torno a 1617 a raíz de la fundación del monasterio[4]. El hecho de que los albaceas del prelado encargasen a su hijo Juan de Cevallos la factura de doce candeleros de plata con el mismo destino, según recibo del año 1626, evidencia el prestigio de esta familia de artífices[5]. Estos plateros fueron dos de los pocos maestros alcalaínos habilitados por el arzobispado de Toledo durante la primera mitad del siglo XVII para ejercer la profesión en la archidiócesis, junto con sus colegas Gonzalo Hernández, Alonso Martínez, Miguel Ruiz o Diego Sánchez Muñoz, según consta en el correspondiente *Libro de Oficiales* y en el *Libro de Obra* del Arzobispado[6]. Algunas custodias portátiles del segundo cuarto del XVII, con o sin esmaltes, conservadas en los conventos alcalaínos de San Juan de la Penitencia, Nuestra Señora de la Esperanza o las carmelitas de la Imagen, permiten también conocer la tipología característica de Alcalá frente a la de Toledo y la Corte[7].

Los síntomas de la decadencia se hacen más perceptibles a lo largo de la segunda mitad de siglo XVII, al tiempo que aumenta la crisis social y económica de la propia villa universitaria. A las sequías, inundaciones, epidemias o plagas, se añade la marcha de una parte de la nobleza hacia la Corte, el declive de la actividad constructiva, la disminución del número de encargos artísticos y, en consecuencia, el descenso del número de artesanos. Tampoco los privilegios alcanzados durante el reinado de Carlos II conllevaron bonanzas significativas[8]. La consecución del título de Ciudad, otorgado por Carlos II en el año 1687, no contribuyó a mejorar la situación, aparte de darle a la antigua villa cierto "sello de prestigio". En realidad y a efectos prácticos, el título sólo tuvo consecuencias honoríficas y casi no supuso otra cosa que el desembolso de 5.000 ducados por parte del municipio, aparte de otros muchos gastos de gestiones y viajes que terminaron de agotar las ya exhaustas arcas municipales[9]. Ni siquiera quedaron caudales suficientes para hacer las dos nuevas mazas de plata que, como ciudad, le correspondían y el ayuntamiento tuvo que contentarse con

4 C. HEREDIA MORENO, "Donaciones de plata labrada del cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 266.

5 Ibidem, p. 268.

6 GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, *Artífices del Arzobispado de Toledo*. Toledo, 1982, pp. 314, 323, 326, 329 y 330.

7 C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, ob. cit., pp. 295-297, nºs 63-65.

8 Un panorama de la situación de Alcalá en estos momentos traza P. BALLESTEROS TORRES, "Los siglos de decadencia: 1650-1836". *Resumen de las conferencias del VII Curso de Historia y Arte de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1991, pp. 35-41.

9 Los avatares para la consecución del título en F. DELGADO, *Consecución del título de ciudad. Alcalá de Henares 1687*. Alcalá de Henares, 1987.

encargar unas de madera, a imitación de las antiguas. Por el plateado de las mismas el escultor Joseph Criado recibió un libramiento de 100 reales en 1687[10]. Aun así, al año siguiente de conseguir el ansiado título, la flamante ciudad se vio obligada a empeñar sus antiguas mazas de plata en 4.000 reales para atender al abastecimiento de las carnicerías porque no había fondos para comprar carneros y se podrían plantear graves inconvenientes en una ciudad tan populosa con muchos colegios y conventos, donde ya se habían detectado algunas enfermedades[11]. Tampoco el privilegio de mercado franco, otorgado por el monarca en 1697, consiguió resultados positivos para rehacer la maltrecha economía complutense[12].

Por lo que se refiere a la platería, la situación resulta compleja. En el año 1655, Juan de Cevallos, que ejercía el cargo de contraste desde 1621, se vio impulsado a renovar a su costa los pesos y pesas del oficio por un importe de cien reales y renunció a cobrar su salario de varios años, en atención a la crítica situación económica del municipio[13]. A cambio solicita cien arrobas de carbón y ciento doce reales a cuenta de un cáliz que estaba labrando para la cárcel de la villa. Al mismo tiempo denuncia la escasez de recursos, el progresivo retraso en el cobro de sus haberes y las dificultades de llevar adelante todo el trabajo "sin ningún galardón" y con un reducido número de oficiales, razones que le llevan a dimitir del cargo. El exceso de trabajo debió pesar también en su decisión, ya que tenemos noticias de que, además de servir el oficio municipal, trabajó como platero del Colegio Mayor de San Ildefonso, donde llegó a asumir responsabilidades muy diversas porque era "mui inteligente en todas las materias". En efecto, sus conocimientos sobre arquitectura debían ser profundos, al menos así lo consideraron los colegiales de San Ildefonso cuando en 1656 le pidieron opinión sobre cuál de las dos trazas presentadas por el arquitecto José de Sopeña "...sería la más útil para la hermosura, fortificación y disposición..." del Patio de Santo Tomás de Villanueva[14]. Estos datos son importantes porque reflejan la cultura artística y el prestigio de Juan de Cevallos. No olvidemos que la consulta anterior sobre la reconstrucción de tan importante obra de fábrica había sido dirigida al arquitecto real Juan Gómez de Mora en la segunda década del siglo[15].

---

10 AMAH, Libro de Acuerdos 32, 23 de mayo de 1687. Este libramiento cubría el plateado de las mazas.

11 El documento original en AMAH, *Libro de Acuerdos* 32 (1686-1689), 19 de abril de 1688. Se menciona en C. HEREDIA MORENO, "Las mazas de plata..." ob. cit., p. 659.

12 M.A. CASTILLO OREJA, *Ciudad, funciones y símbolos. Alcalá de Henares, un modelo urbano de la España moderna*. Alcalá de Henares, 1982, pp. 122-124.

13 Documento original en AMAH, recogido en C. HEREDIA MORENO, "Cargos y oficios públicos de la platería complutense". *La Universidad Complutense y las artes. VII Centenario de la Universidad Complutense*. Madrid, 1995, p. 227.

14 R. GONZÁLEZ RAMOS, "José de Sopeña: El Patio Mayor de Escuelas del Colegio de San Ildefonso". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 2000, p. 66.

15 C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada" en J. RIVAS CARMONA (Coordinador), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 195.

Ignoramos la situación económica de los plateros alcalaínos de la segunda mitad del XVII y si los motivos por los que en algún caso se dedicaron a ciertas actividades ajenas y paralelas al ejercicio de la platería estaban relacionados con la falta de trabajo profesional, pero se conoce por la documentación que Felipe Valentín hizo postura en una de las veinte tabernas de la villa el año 1673 por un plazo de seis meses y un precio de cinco ducados[16].

Pese a todo, hemos logrado documentar a una docena de plateros que trabajaron en Alcalá y sus alrededores durante estos cincuenta años. Todos ellos ocuparon cargos públicos de contrastes o marcadores, turnándose, sobre todo, en el ejercicio del marcaje, mientras que la contrastía la acaparó la familia Gutiérrez a partir de 1660. Julián hasta 1683 y su hijo Francisco tras el fallecimiento de su padre hasta 1703 inclusive. La relación de maestros que ocuparon los cargos públicos y las fechas de las elecciones son las siguientes[17]:

FECHAS - MARCADORES		FECHAS - CONTRASTES	
23-V-1648	Manuel Valentín	23-V-1648	Juan de Ceballos
27-II-1649		27-II-1649	
8-II-1651		8-II-1651	
13-IV-1652	Jerónimo Pablo de Cevallos	13-IV-1652	
28-II-1653	Manuel Valentín	28-II-1653	
24-XI-1653	Juan de Cevallos	24-XI-1653	
17-I-1654	Jerónimo de Cevallos	17-I-1654	
7-I-1655		7-I-1655	
16-I-1656	Julián Gutiérrez	16-I-1656	
20-I-1657	Jerónimo de Cevallos	20-I-1657	Fallece antes del 24-III
		24-III-1657	Jerónimo de Cevallos
20-II-1658	Julián Gutiérrez	20-II-1658	
8-II-1659		8-II-1659	
14-I-1660		14-I-1660	Julián Gutiérrez
15-I-1661		15-I-1661	
11-I-1662		11-I-1662	
13-I-1663		13-I-1663	
6-II-1664		6-II-1664	
26-I-1665		26-I-1665	
16-IV-1667		16-IV-1667	
28-I-1668		28-I-1668	

16 AMAH, legajo 854/2.

17 Todos los datos proceden de los correspondientes Libros de Actas del AMAH y se publicaron por primera vez en C. HEREDIA MORENO, "Cargos y oficios públicos..." ob. cit., pp. 220-221.

16-IV-1670	Felipe Valentín	16-IV-1670	
8-V-1675	Julián Gutiérrez	8-V-1675	
		30-IV-1678	(platero y contraste)
		8-IV-1679	
		8-VI-1680	
		14-IX-1681	
		29-IV-1682	
		30-IV-1683	
		22-VII-1684	Francisco Gutiérrez
9-V-1690	Francisco Gutiérrez	9-V-1690	
		19-IV-1691	
		12-IV-1692	
		22-VI-1694	
		31-III-1697	(Contraste y veedor)
		8-IV-1699	

Se conservan varias piezas complutenses del siglo XVII de difícil clasificación, entre ellas el copón del convento de la Esperanza, la salvilla del museo de Valladolid y la media luna de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza de Meco, que ostentan las mismas marcas —la de localidad según la cuarta variante conocida y la del platero Julián o Francisco Gutiérrez con el apellido desglosado en dos líneas: G/tere3—[18]. Además, la salvilla, anónima y sin decoración, interesa por su carácter civil[19] y la media luna, también ejemplar único entre lo conservado, por estar fechada en 1691. La localización de este último dato ha llevado a retrasar la cronología de todas las piezas que contienen sus mismas marcas a partir del 1684, año en que Francisco Gutiérrez solicita el cargo de marcador tras la muerte de su padre, y a considerar que la marca nominativa pertenece a Francisco en calidad de tal marcador[20].

Aunque la rectificación parece correcta, mantenemos nuestra tesis de que al menos la custodia de Santa María se labró en fechas anteriores, en relación con la actividad de Julián Gutiérrez y de Juan de Cevallos. Posiblemente las marcas impresas en la base del cuerpo bajo correspondan a alguna restauración efectuada hacia 1700 al tiempo que se labraba la gran peana barroca. También cabe la posibilidad de que las marcas, por lo menos la de localidad, las heredase Francisco a la muerte de Julián, como consta por la documentación que sucedía de forma habitual en la

18 C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, ob. cit., p. 67.

19 E. WATTEMBERG, *Museo de Valladolid.* Valladolid, 1999, p. 99, nº 104.

20 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid.* Madrid, 2004, p. 62.

platería complutense. Recordemos que la primera variante de marca de Alcalá sirvió a sucesivos marcadores a lo largo de todo el quinientos[21] y que en el año 1597 Pedro de Pastrana interpuso un recurso en el ayuntamiento contra su antecesor en el cargo, Gabriel de Cevallos, porque éste no quería entregarle la marca de la villa[22]. Por lo que respecta a la marca nominativa que nos ocupa, quizás el poco uso de la misma, debido al escaso número de encargos, y su consiguiente buen estado, junto con el hecho de tratarse de una transmisión del oficio de padre a hijo, propiciase su reutilización, habida cuenta del ahorro que suponía no tener que fabricar un nuevo punzón. No olvidemos que, cuando Francisco solicita el puesto de marcador y de contraste el 21 de octubre de 1683, trata de hacer valer sus derechos como hijo legítimo de Julián, porque "lo a servido muchos años, y en mi concurren sus servicios y las calidades necesarias para poder exerzer dicho ofizio..."[23]. Sin embargo, su nombramiento como marcador no se produjo hasta el año 1690, como se observa en el cuadro adjunto, otro dato que impulsaría al municipio o al propio Francisco a seguir utilizando la misma marca.

En cuanto al siglo XVIII, el declive socioeconómico de la ciudad se mantuvo a lo largo de los dos primeros tercios del setecientos, pese a las expectativas que generó la llegada de la dinastía borbónica. De hecho, el ayuntamiento se vio de nuevo obligado a empeñar las mazas de plata, como denunció en 1714 el licenciado don Diego Bustillo, abogado de los reales consejos y corregidor y justicia mayor de Alcalá y su tierra: que las mazas del municipio se hallaban empeñadas "mucho tiempo ha", desde1710, con los consiguientes perjuicios que se derivaban para la ciudad que tenía que asistir a las fiestas públicas "contra su mayor lustre"con unas de madera, por lo que "se prohíbe y manda que en adelante no se agan semexantes empeños por ser alaxas que para su dezencia y adorno usa esta ziudad..."[24]. Se perciben algunos conatos de recuperación durante el reinado de Carlos III coincidiendo con el gobierno del arzobispo de Toledo Francisco Antonio de Lorenzana, "el mejor alcalde de Alcalá después de Cisneros"[25] que, tras los proyectos fallidos de Ventura Rodríguez para remodelar el Colegio Mayor de San Ildefonso,[26] acometió varias obras de envergadura tratando de adecentar y modernizar el trazado de la ciudad. De estos momentos data, por ejemplo, la desviación del arroyo Camarmilla que permitió el saneamiento y urbanización del barrio de Palacio[27].

21 C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, ob. cit., pp. 56-65.

22 Documentación de AMAH, recogida en C. HEREDIA MORENO, "Cargos y oficios públicos..." ob. cit., p. 228.

23 AMAH, *Legajo 1041/2*.

24 AMAH, *Libro de Acuerdos 45*, año 1714.

25 R. GONZÁLEZ NAVARRO, "Alcalá en el siglo XVIII". *Resumen de las Conferencias del V Curso de Historia y Arte de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1989, p. 59.

26 Mª.V. TOVAR MARTÍNEZ, "Aportaciones artísticas singulares en el marco "histórico" de Alcalá de Henares". *La Universidad de Alcalá II*. Madrid, 1990, pp. 252-255.

27 R. GONZÁLEZ NAVARRO, ob. cit, p. 59.

En el ámbito de la platería local domina la misma tónica que en la etapa precedente y las noticias son complejas y problemáticas. Tanto los conventos como la iglesia Magistral o las cofradías religiosas continúan encargando nuevas obras de plata para el servicio del culto, lo que da lugar a un incremento y enriquecimiento notable de los ajuares litúrgicos, que pueden, en principio, ofrecernos una falsa idea sobre la orfebrería complutense del XVIII. Pero hay que tener en cuenta que las piezas más significativas se labran en Madrid por mano de artífices de la Corte o son producto de donaciones de procedencia foránea y de cronología muy diversa[28].

A la Magistral, por ejemplo, llegaron a comienzos y a finales del siglo dos espléndidas arquetas madrileñas. La barroca de los Santos Niños Justo y Pastor fue labrada por los hermanos Zurreño en 1702 gracias a donativos de los devotos[29]. La arqueta eucarística la ejecutó en 1785 Antonio Magro con traza rococó y ornatos neoclásicos[30]. A incrementar el tesoro de la hoy catedral contribuyeron de igual manera otras muchas donaciones de plata labrada, algunas para el culto de los Santos Niños, como el frontal de la cripta, la bandeja y farol que dejó a su muerte el abad Pablo Gutiérrez Dávila en 1749 o las cornucopias y arañas legadas por el cardenal infante don Luis de Borbón en el 1754, pero ignoramos si alguna de estas piezas salió de los obradores locales[31]. Como importantes muestras de platería civil quedan hoy en La Magistral cuatro platos con marcas del artífice francés Henri Marquesat, pero se ignora las circunstancias de su llegada al templo[32]. Por otra parte, pese a que se documentan algunos trabajos de Domingo del Gras, como las vinajeras, portapaz, hisopo y bujías por las que la parroquia de San Pedro, con sede en la Magistral, le pagó cuatrocientos veinte reales en el año 1790[33], la única obra conservada en el templo de la que se puede certificar su origen complutense es el cáliz marcado por los hermanos Gómez Delgado en 1720 al que nos referiremos más adelante.

Un suceso que también tuvo mucho que ver con el aumento del tesoro de la Magistral fue la expulsión de los jesuitas en 1767, ya que en el año 1770, el Teniente de regidor de la ciudad don Juan Ramírez de Orozco, por orden del rey Carlos

28 M.A. CASTILLO OREJA, *Clausuras de Alcalá*. Alcalá de Henares, 1983, pp. 63, 72.

29 Un análisis y un estado de la cuestión sobre esta obra, con bibliografía, en C. HEREDIA MORENO, "Sociedad, devoción y donaciones artísticas. Los SS. NN. Justo y Pastor de Alcalá de Henares". *XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV al XX*. Madrid, 2006 (en prensa).

30 A la bibliografía sobre esta pieza recogida por R. CARDERO LOSADA, "Catálogo de la orfebrería". *La Catedral Magistral*. Alcalá de Henares, 1999, pp. 111-113, cabe añadir la reciente exposición de J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 182-183.

31 Sobre algunas de estas donaciones, C. HEREDIA MORENO, "Platería en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares". *La Catedral Magistral*. Alcalá de Henares, 1999, pp. 141-156 y "Sociedad, devoción y donaciones artísticas..." ob. cit.

32 Mencionadas por J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en A. Bonet Correa (coordinador), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, 1982, p. 127.

33 A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN, *La iglesia Magistral de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1990, p. 444.

III, mandó trasladar al primer templo complutense la mayor parte de sus alhajas de plata, incluida la custodia de las Santas Formas con su ajuar[34]. Por excepción, se enviaron a Madrid tres cajones de plata labrada que, al parecer, sólo suponían una parte pequeña de todo el conjunto[35]. La llegada del ajuar de plata de San Diego, procedente de su capilla en el convento de Santa María de Jesús, tras la Desamortización, supondría un nuevo incremento de riqueza para la iglesia durante la primera mitad del XIX[36].

La cofradía de la Virgen del Val, patrona de Alcalá, muy vinculada a la iglesia Magistral porque su cabildo era patrono de la misma[37], también contaba a comienzos del XVIII con un rico ajuar barroco de plata, hoy desaparecido, compuesto, al menos, por aparatoso arco y peana recubiertos de decoración vegetal, media luna, coronas y ráfagas[38]. De igual forma, la cofradía se vio favorecida con donativos y obsequios de sus devotos, bajo circunstancias muy variadas. Unas veces se trataba de mandas testamentarias, como la "joya de filigrana de oro, cuajada alrededor della de perlas y aljófar menudo con su lazo de filigrana" que en 1687 entregó el complutense Joseph de Noriega por deseo de su difunta esposa doña Antonia Librero. En otras ocasiones, los devotos hacían entrega de ciertas prendas con la esperanza de ser admitidos como hermanos, como sucedió en 1702 a Juan Díaz de Torres, vecino de Segovia "por su mucha devoción y haber regalado a la Virgen un pedestal de plata". En cambio, en 1733 el prioste de la cofradía dio cuenta de que el maestro don Thomás Rodríguez le había entregado "un platillo de plata y dos vinageras que pesan diez onzas de vellón de a diez reales de plata la onza..., que importaron 259 reales y medio de vellón..." como pago de una deuda de 245 reales, dejando el excedente como limosna a Nuestra Señora. Además, existía la costumbre de rifar seis cubiertos de plata "con cucharon y cuchillos" que se exponían en el escaparate

---

34 La historia de las Santas Formas en F. DE ARABIO URRUTIA, *Las Santas Formas de Alcalá de Henares*. Madrid, 1897. Recientemente, C. HEREDIA MORENO, "Arte, Contrarreforma y devoción. El culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 88-95.

35 A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN, ob. cit., p. 419. La relación de todas las obras en L.M. DE DIEGO PAREJA, *La expulsión de los jesuitas de Alcalá de Henares en 1767 y vicisitudes de sus propiedades hasta su regreso en 1827*. Alcalá de Henares, 1997, pp. 123-128: Aparte de la custodia de las santas Formas, se mencionan 2 cajitas, 1 copón con un vaso de comunión, 1 custodia portátil con esmaltes, 9 cálices, 2 copones, 4 relicarios, 1 cofre de filigrana, 1 sacras, 1 cruz para estandarte, 2 atriles, 12 lámparas, 2 pares de vinajeras, otro vaso de comunión, 26 candeleros, 9 bujías, 4 diademas, 2 coronas,1 cruz de guión, 2 incensarios con naveta y cucharilla, 2 navetas de filigrana, 1 crucecita, 2 ciriales, 2 cetros, 8 ramos con macetas de jarra, 2 campanillas, 8 varas de palio, 1 calderillo con su hisopo, 1 ramo de azucenas, 1 juego de aguamanil, 3 bandejas, 26 ramos con macetas de jarra y 24 macetas de filigrana.

36 C. HEREDIA MORENO, "Platería en la Catedral Magistral..." ob.cit., pp. 154-156.

37 A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN, ob. cit., p. 416.

38 Se observa en antiguas fotografías publicadas por E. MUÑOZ SANTOS, *Las artes decorativas en Alcalá de Henares: la platería y rejería en la capilla de San Ildefonso y Magistral-SS.XVI-XVII-XVIII*. Alcalá de Henares, 2001, pp. 301-302.

de la tienda de algún cofrade[39]. Es posible que también la universidad complutense siguiese con su tradicional costumbre de entregar como premios de los certámenes poéticos diversas piezas de plata[40]. Por otra parte, cuando en el año 1735 se hizo inventario de las alhajas de la ermita de San Sebastián, se contabilizaron un cáliz con su patena, una corona de la Virgen y otra del Niño y una crucecita de plata[41].

No obstante, pese a todo este aparente despliegue de riqueza y pese a las noticias que existen sobre otras piezas religiosas y civiles desaparecidas, los plateros complutenses conocidos a lo largo del XVIII no superan la docena y ello contando también a los maestros cuya labor se desarrolla a caballo con el siglo XIX. Casi todos se documentan por haber ocupado cargos públicos y por su colaboración en las fiestas públicas y cofradías locales o por su participación en inventarios y tasaciones, y no por las piezas de su mano que han llegado hasta nosotros, cuya cifra es todavía más baja que en el siglo anterior. Un ejemplo elocuente de la participación ciudadana en el montaje de las decoraciones callejeras lo constituye el altar que los mercaderes erigieron en 1727 para festejar la canonización de los santos Estanislao de Koska y Luis Gonzaga, para el que veinticinco vecinos prestaron costosas obras de arte, bastantes de ellas de plata labrada. Además de otras muchas personalidades, aportaron numerosas piezas de vajilla Antonio Montaña, correo real, doña Apolonia Bravo, viuda de Andrés de Urquijo, don Lázaro Asensio Otaola, don Antonio Abarca, o don José de las Heras. Este último entregó una salvilla con marcas del platero complutense Pedro Delgado. También figuran en la relación de objetos que engalanaban el altar otras dos salvillas y dos bandejas prestadas por el propio Pedro Delgado o la bandeja junto con dos salvillas y tres platos que entregó el platero Lucas Fernández, entre otras muchas piezas de plata labrada[42]. Pero también las instituciones religiosas sacaban a la calle sus bienes más preciados. Entre los dieciséis riquísimos altares que se montaron en el año 1737 para decorar el espacio urbano en las rogativas por las lluvias, el de los carmelitas calzados estaba presidido por la imagen titular sobre "su gradería y trono de plata" y en el de la congregación

---

39 Datos de archivo recogidos por J. FERNÁNDEZ MAJOLERO, *Historia de la cofradía de Nuestra Señora del Val*. Alcalá de Henares, 2005, pp. 115-118. También la priosta doña Teresa Cuesta informó en 1776 sobre la donación de unos remates de plata para el estandarte, que había hecho a sus expensas.

40 ALASTRUÉ CAMPOS, *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas (1503-1675)*. Alcalá de Henares, 1990, pp. 313-314, recoge diferentes premios de plata entregados a los ganadores de la justa poética que tuvo lugar en el año 1658 con motivo del nacimiento del príncipe Felipe Próspero: un jarro de plata de 200 reales, un tintero y una salvadera, un juego de tres vasos valorados en 200 reales, una salvilla valorada en 100 reales, una bandeja grande "de las finas de la India", doce cucharillas, un salero valorado en 4 escudos, una sortija de piedras y una caja de filigrana.

41 AMAH, *Libro de Acuerdos 64*, 5 de mayo de 1735. La ermita, situada en las casas capitulares del ayuntamiento estaba a cargo del capellán de la ciudad don Agustín Coronel.

42 BNM, *Ms.18008, De rebus Compluti et non Compluti.*

de San Felipe Neri se instalaron "la custodia rica de diamantes y ottras preciosas alaxas"[43].

En cuanto a su situación corporativa y a sus actividades benéfico religiosas, en el estado actual de nuestros conocimientos hay que pensar que los artífices complutenses del XVIII carecían de cofradía propia, al menos no nos consta la existencia de una capilla ni advocación de San Eloy en la ciudad universitaria. No obstante, la intensa labor desplegada por los hermanos Gómez Delgado en la hermandad del Cristo de los Doctrinos, de donde también había sido cofrade en 1672 Felipe Valentín, platero y suegro de Pedro Gómez Delgado, y de donde lo sería en el 1727 el también platero Lucas Fernández, permite suponer que, al menos en esta época, algunas de las actividades benéfico-religiosas de los artífices complutenses se desarrollaban en el seno de dicha cofradía[44].

Tampoco nos consta que los de Alcalá estuvieran agrupados en un Colegio de Plateros ni en algún tipo de corporación profesional con estatutos específicos. Como en épocas anteriores, continuarían rigiéndose por la costumbre y por la normativa de los plateros de Toledo[45], sometidos a la autoridad del Arzobispado y a la del gobierno municipal para el ejercicio de su actividad, al menos hasta el año 1771 en que las Ordenanzas de Carlos III se hicieron extensivas a todas las platerías del Reino. Coincidiendo con la edición de estos estatutos se promulgaron unas *Reales Ordenanzas de el Supremo Real Consejo para esta ciudad de Alcalá de Henares*, formadas por el Arzobispo don Sancho, el Consejo y el Ayuntamiento. Su capítulo XXIII ordena que "...se observe y guarde la posesión y costumbre en que está de nombrar Beedores y Examinadores de todos oficios y Artes mecánicos anualmente", al margen: "Que esta ciudad, por sus Fueros, nombre Beedores y Examinadores de todos oficios y Artes"[46]. Entre sus competencias y responsabilidades figuran las de presentarse "ante el Regidor de Semana que le toque" y hacer las visitas y registros, de acuerdo con las condiciones y ordenanzas de cada oficio, "según se practica actualmente y sin alteración ni innovación alguna".

De cualquier manera, los nombramientos de los cargos públicos se suceden con cierta regularidad hasta el año 1833, incluso en momentos en que el número de artífices y clientes debía ser ínfimo. En la práctica, durante los dos primeros tercios del XVIII la periodicidad no fue tan sistemática como dejó dispuesto el cardenal Cisneros en el *Fuero Nuevo* promulgado el año 1509, según el cual las elecciones tenían que celebrarse de forma periódica el día de San Martín. A lo largo de los dos primeros tercios, los nombramientos se efectuaban con intervalos de uno, dos o tres

43 AMAH, *Libro de Acuerdos 66.* "Rogativas por la lluvia y salud común desde el 24 de diciembre de 1736 hasta la procesión general de los Santos Niños en 7 de abril de 1737".

44 A. MARCHAMALO, *El Cristo de los Doctrinos de Alcalá de Henares.* Alcalá de Henares, 1983, pp. 114-116 y 64.

45 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la historia de la orfebrería Toledana.* Toledo, 1915, pp. 176-196.

46 AMAH, *Legajo 667/12*, p. 13.

años y no siempre coincidían con dicha onomástica. En cambio, durante el último tercio del setecientos las elecciones cobraron frecuencia casi anual y se efectuaron regularmente a comienzos de cada año, igual que en el primer tercio del XIX, salvo entre 1808 y 1814, coincidiendo con la ocupación francesa y con el posterior decreto emitido por las Cortes de Cádiz en 1813 que daba libertad para ejercer los oficios al margen de los gremios[47].

También continuó vigente a lo largo de todo este periodo la costumbre de celebrar las elecciones de la platería en una sesión del ayuntamiento, al mismo tiempo que las de veedores y examinadores de los oficios mecánicos, pero, a diferencia de lo que había sucedido hasta el siglo anterior inclusive, durante el XVIII no se produjeron nombramientos específicos de marcador y sólo se mantuvieron los de contraste, a los que, en ciertos casos y sobre todo a partir del año 1789, se añadían los títulos de "veedor y examinador", quizás en cumplimiento de las Reales Ordenanzas que antes mencionamos, junto con la indicación de sus especialidades "de plata y de oro". No obstante, como ya expusimos en el año 1995, no hay que pensar que el marcador desapareciese de Alcalá en esta época, sino que sus competencias se habían unido a las del contraste que acumulaba las funciones de ambos oficios, de manera que resultaba innecesario efectuar las elecciones por separado. Esta fusión, que ya se apuntaba de forma tácita en la solicitud de Francisco Gutiérrez de 1683, donde el platero mencionaba marcaje y contrastía como un único puesto, se materializó, de hecho, en el año 1752 cuando Fernando VI ordenó la unión de ambos oficios en uno solo "como se practica ya en las más ciudades", dando carta de naturaleza a lo que en Alcalá era una costumbre bien arraigada desde antes de 1700[48].

En consecuencia, el contraste acumula a partir de ahora las tareas y responsabilidades de marcar, por una parte, y de pesar y entender de pesas y monedas, por otra[49]. La existencia de una nueva marca de localidad junto a otras dos nominativas en alguna pieza complutense del siglo XVIII corrobora esta tesis. El nuevo troquel de Alcalá pierde su antiguo carácter nominal pero mantiene su tradicional aspecto heráldico, aunque con distinto formato, y se reduce ahora a un escudo cuadrangular con el castillo sobre agua. Esta marca debió ponerse en vigor con el cambio de siglo o quizás en el año 1705, cuando Pedro Gómez Delgado accedió por primera vez en solitario a la contrastía, y sustituyó a la anterior que se había utilizado en tiempos de los Gutiérrez. Es decir, se trata de la quinta variante de localidad de la platería

47 Como es bien sabido, la vuelta de Fernando VII derogó estas disposiciones, pero la restauración de las Cortes y de la legislación anterior en 1820 marcó el comienzo del fin para los Colegios de Plateros.

48 *Novísima Recopilación de las Leyes de España. Mandadas formar por Carlos IV.* Madrid, 1805, Libro IX, Título XI, Ley III.

49 Estas atribuciones proceden, como es sabido, de sendas Pragmáticas Reales concedidas por los Reyes Católicos en 1476 y 1487, respectivamente, según se recoge en las *Ordenanzas del Reino.*



LÁMINA 1. *Marcas de localidad y de marcador.*

complutense hasta ahora conocida[50]. Además, en las pocas piezas de las que tenemos noticia, la quinta variante de localidad se acompaña de la nominativa del contraste-marcador Pedro Gómez Delgado, compuesta por la abreviatura de su nombre en la primera línea y el segundo apellido completo, pero con las vocales "E" y "O" dentro de sus respectivas "D", en el segundo renglón —Pº/DELGADO— (lám. 1).

En total y según se observa en el cuadro adjunto, el ayuntamiento de Alcalá eligió a ocho contrastes distintos que se turnaron en el cargo a lo largo del siglo y que en el caso, por ejemplo, de Pedro Gómez Delgado adquirió carácter vitalicio al ser reelegido sistemáticamente durante más de cincuenta años, quizás por el escaso número de plateros locales disponibles[51].

FECHAS - MARCADORES		FECHAS - CONTRASTES	
	Los nombramientos específicos de marcadores cesaron después de 1690	9-IV-1701 4-VII-1703	Francisco Gutiérrez y Pedro Gómez Delgado (contrastes de plata y oro)

50 La dio a conocer en 2001, aunque sin indicar variante, E. MUÑOZ SANTOS, ob. cit., pp. 293-294. Recientemente la ha recogido J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento...* ob. cit., pp. 64 y 66.

51 Todos los datos proceden de los correspondientes *Libros de Acuerdos* del AMAH y fueron publicados por primera vez en 1995 por C. HEREDIA MOERNO, "Cargos y oficios públicos..." ob. cit., pp. 215-232.

		9-V-1705	Pedro Gómez Delgado
		9-VI-1707	
		16-II-1709	
		22-III-1711	
		5-IV-1713	
		26-IV-1715	
		20-IV-1716	
		17-VI-1717	
		21-IV-1719	
		26-III-1720	
		23-VII-1721	
		4-XII-1724	
		8-I-1726	
		2-X-1733	
		1-I-1735	
		30-VII-1737	
		13-I-1739	
		16-XI-1740	
		26-IV-1743	
		10-IV-1753	
		25-I-1758	JaimeYáñez
		27-III-1759	
		29-III-1760	(De plata y oro)
		11-IV-1761	« «
		17-II-1763	« «
		3-I-1764	« «
		21-I-1765	« «
		17-IX-1766	Domingo del Gras (De plata y oro)
			JaimeYáñez
		28-II-1767	(De plata y oro)
		15-I-1768	« «
		10-I-1769	« «
		13-I-1770	« «
		19-I-1771	« «
		14-I-1772	

		19-I-1773 19-II-1774 17-I-1775 12-III-1776	Domingo del Gras (De plata y oro) « « « « « «
		27-I-1777	Antonio García, « «
		9-I-1778	Domingo del Gras, « «
		9-I-1779	Antonio Álvarez, « «
		11-I-1780 21-I-1782 21-V-1783 13-I-1784	Domingo del Gras, « « « « « « « «
		19-I-1785 9-I-1786 7-I-1787	Domingo y Antolín del Gras
		19-II-1788 5-I-1789	Antonio García (De plata y oro) (Veedor y examinador)
		25-I-1790	Domingo del Gras (De plata y oro)
		VEEDORES Y EXAMINADORES	
		4-I-1791	Antonio García
		5-I-1792	Domingo del Gras
		5-I-1798 21-I-1799	Salvador Rojo
		28-II-1800 28-I-1801 22-I-1802 30-I-1804 11-I-1805 13-I-1806 30-I-1807	Salvador Romero Figueroa

		26-I-1815 5-I-1816 7-I-1817 28-I-1818 26-V-1819 16-VI-1823 14-I-1825 19-I-1826 12-I-1827 8-I-1828 17-II-1829 5-I-1830 8-I-1831 4-I-1832	José Romero
		14-IV-1833	José Romero y Diego Samper

De hecho, entre 1700 y 1750 sólo se documentan en Alcalá otros tres plateros activos: su hermano Manuel Gómez Delgado y Mateo López, que no sirvieron oficio público alguno, y Jaime Yáñez, su sucesor en el cargo entre 1758 y 1776, excepto en 1766 en que desempeñó el puesto Domingo del Gras. Estos últimos, junto a Antonio Álvarez, Antonio García, Antolín del Gras o Salvador Rojo completan la nómina de los oficios públicos hasta rebasar el 1800. A algunos de ellos nos referiremos más adelante.

Como hemos podido comprobar y como venía sucediendo desde el siglo XVI, la platería local estuvo en el XVIII en manos de unas pocas familias cuyos apellidos se repiten. La mayoría de los artífices se establecieron en la Calle Mayor, la demarcación preferida y más tradicional de los plateros complutenses, donde también tenían su negocio varios joyeros. No obstante, llama la atención la diversidad de procedencia de algunos de los escasos nombres conocidos y su llegada y establecimiento en Alcalá en una época de crisis. En 1697 se había dado permiso para rehacer dos poyos en unas casas de la calle Mayor frente al Mercado, que servían "para tener las mercaderías por serbir de tienda de xoyería"[52]. En la primera década del XVIII residía en la ciudad el mercader de joyería Francisco Aguado, que quedó exento de la formación de milicias por tener más de cuatro hijos[53]. Pero a mediados de siglo solicitaron y obtuvieron permiso de vecindad en Alcalá otros tres mercaderes de

52 AMAH, *Libro de Acuerdos 36*, 7 de noviembre de 1697.

53 AMAH, *Legajo 274/6. Padrón de los vecinos útiles y exentos de la formación de milicias y diligencias de sorteo.* Francisco Gutiérrez quedó exento por tener más de 50 años.

joyería de origen vasco: Gregorio Elizacoechea, Pedro Hualde y Francisco Ansoategui[54]. En cuanto a los plateros, Mateo Pérez, natural de Guadalajara, se estableció en Alcalá en el año 1736[55]. Jaime Yáñez, natural de Barcelona y residente en Madrid desde 1742, solicitó y obtuvo permiso de residencia y licencia para abrir tienda de platería en 1749, previa presentación de un certificado de buena conducta expedido por el párroco de San Sebastián de Madrid, su anterior parroquia[56]. En 1753 declaró que tenía cuarenta años y que vivía con su mujer Antonia García y con un criado llamado Lucio[57]. Por su parte, Domingo del Gras, de origen italiano, natural de Pisa y procedente de Barcelona, consiguió la vecindad en Alcalá en el año 1763[58]. Debió echar raíces en la ciudad porque, además de desempeñar la contrastía en numerosas ocasiones, compartió el oficio con otro platero de su familia, Antolín del Gras, entre 1775-1778.

Por lo que concierne al ejercicio de la profesión, durante la primera mitad del siglo XVIII hay constancia documental de la actividad de los hermanos Gómez Delgado, Pedro y Manuel, posiblemente hijos de Pedro Gómez Delgado el viejo. A este último es a quien hay que adjudicar las diversas noticias que existen sobre un platero de este nombre, residente en Alcalá en 1693[59], que trabajaba en el Colegio Mayor de San Ildefonso y en parroquias de los alrededores de Alcalá durante los años ochenta y comienzos de los noventa, y no a su hijo homónimo que debió nacer en 1681. También debe ser el padre el que salió exento de milicias en la primera década del XVIII, fechas en las que seguramente ya habría rebasado los cincuenta años[60].

De los hijos de Pedro Gómez Delgado el viejo, Pedro el mozo contrajo matrimonio con Teresa Valentín, hija y nieta de plateros alcalaínos, y tuvo, a su vez, un hijo del mismo nombre, que fue colegial del menor de San Ambrosio y presbítero en la cofradía del Cristo de los Doctrinos. La familia del platero Pedro el mozo habitó en la calle Mayor, en casas propias de nueva construcción en el año1714, que contaban con habitaciones altas y bajas, y con el correspondiente portal del aire para la tienda. Estaban valoradas en 24.000 reales, se ubicaban frente al mesón de la Parra y lindaban a poniente con el hospital de Antezana. Junto a ellas, Pedro poseía un corral que le producía una renta de 16 reales al año y también era propietario de

---

54 El primero tenía arrendado el oficio de la correduría, peso y pesillo en 1740 y dos años después acudió con otros comerciantes al ayuntamiento para tratar sobre el mal estado de los caminos que iban a Madrid, ya que repercutía de forma negativa sobre el comercio local. Ansoategui procedía del Real Sitio de San Fernando y obtuvo licencia para poner tienda en 1751. Datos recogidos en C. HEREDIA MORENO, "Cargos y oficios públicos..." ob. cit., p. 230.

55 Ibidem.

56 Ibidem.

57 AMAH, *Interrogatorio. Libro seglar y personal*, f. 616v.

58 E. MUÑOZ SANTOS, ob. cit., pp. 174-175.

59 AMAH, *Legajo 274/3*. Su nombre aparece mencionado en un borrador para el *Padrón de vecindad* del año 1693.

60 AMAH, *Legajo 274/6. Padrón de los vecinos útiles...*

una viña de tres fanegas y media en el sitio de Bañuelos, cuyo valor se estimaba en 3.300 reales. El precio de estos bienes inmuebles, junto con los 12 reales diarios de ganancia, según su propio testimonio del año 1753, permiten considerar que su posición económica era desahogada[61]. En esta fecha afirmaba también que tenía 72 años de edad y que vivía con su hermana Catalina y con su criada Manuela Rubio.

Aunque sus obras han desaparecido, la trayectoria profesional de Pedro Gómez Delgado el mozo debió ser intensa. En el año 1710 figura pesando la plata del Colegio Mayor de San Ildefonso. Antes, en 1701, coincidiendo con su primer nombramiento como contraste, ingresó como cofrade en la Hermandad del Cristo de los Doctrinos, donde permaneció hasta 1747. Su participación en la cofradía se documenta repetidas veces, tanto aportando limosnas como ejerciendo cargos de responsabilidad en el gobierno de la misma. Así, en 1711 fue prioste de la hermandad. En esta misma fecha, mandó hacer a su costa el adorno y dorado del arco de madera del altar del Cristo y compuso dos lámparas de plata de cuatro mecheros; en 1719 labró un incensario, naveta y cucharita de plata, percibiendo por su trabajo 656 reales de vellón. También es muy posible que se encargase en 1731 de remodelar el cetro del prioste[62]. Esta remodelación transformó el antiguo "cetrico de plata con la insignia de Nuestro Señor", de siete onzas y tres reales y medio, en una pieza más monumental y grandiosa, de veinticuatro onzas y cinco reales, acorde con el gusto barroco de la época. En su estado actual, el cetro consta de ocho cañones con decoración helicoidal de hojarasca y una manzana bulbosa con tornapuntas y salientes hojas vegetales que soportan una estructura muy ligera y movida a modo de baldaquino transparente. Lo componen cuatro columnas salomónicas con dos trozos de entablamento y un dinámico remate vegetal con cabezas de querubines y rayos biselados. En su interior se alberga un Crucificado de tres clavos (lám. 2).

Entre las tareas habituales de Pedro Gómez Delgado el mozo se cuentan también las de inventariar y tasar los bienes de difuntos, según demuestran los documentos notariales de las testamentarías de don Benito de Antequera, caballero de la Orden de Calatrava, y de doña Juana de Gainza, en 1723[63], o de José Antonio Montaña en 1738[64], entre otros, algunos de los cuales incluían importantes ajuares de plata labrada.

El hermano de Pedro, Manuel Gómez Delgado se documenta desde 1714 hasta su muerte en 1736 como cofrade del Cristo de los Doctrinos. Para esta institución labró una lámpara de plata de treinta y seis onzas y media de peso por la que recibía 540 reales en el año 1727 y fue elegido prioste en 1730[65]. De su mano conocemos

61 Todos estos datos proceden de AMAH, *Libro Seglar y Personal...*, fs. 292 y 616.

62 A. MARCHAMALO, ob. cit., pp. 61-65.

63 AMAH, *Legajo* 838/2.

64 El documento original en AMAH, *Legajo 700/1*, recogido en C. HEREDIA MORENO,"Alhajas, plata y pintura en un inventario "post mortem" del siglo XVIII". *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, 1991, pp. 111-123.

65 A. MARCHAMALO, ob. cit., p. 64.



LÁMINA 2. *Cofradía del Cristo de los Doctrinos. Cetro del prioste.*





LÁMINA 3, a y b. *Catedral Magistral. Cáliz y marcas.*

los cálices de la Magistral y de la parroquia de Ambite[66], así como la bandeja del Museo Municipal de Madrid, todos ellos con las tres marcas preceptivas: la de localidad y la del marcador Pedro Gómez Delgado, unidas por la burilada y según las variantes a las que aludimos en páginas anteriores, y la del artífice Manuel Gómez Delgado dispuesta en tres líneas con la "M" inicial del nombre en la primera y el segundo apellido repartido entre las otras dos. El cáliz de la Magistral "SE IZO AÑO 1720 SIENDO PIOSTRE DN JOSPE BAEZA CPPN DE SN JUSTO[67]. Pese a su fecha, mantiene la estructura tradicional madrileña del siglo XVII, pero con el tambor muy pronunciado, según lo habitual en la platería complutense. Su falta de decoración pone en evidencia su buena técnica y sus ajustadas proporciones, propias de un artífice de cierta categoría (lám. 3 a y b).

En cuanto a la bandeja, labrada antes de 1736, se trata de un modelo oval de orilla plana con borde moldurado y falda y asiento bulbosos. Se recubre de rica y abultada decoración repujada con temas vegetales de gran tamaño y dispuestos de diferente forma: hojas frontales, en la orilla; tallos, hojas y flores, de frente o de perfil y en sentido contrario a las agujas del reloj, en el cuerpo, con sendos pájaros en los extremos del eje mayor y una libélula sobre el extremo inferior del eje contrario. En el asiento, contorneado por pequeñas hojas simétricamente distribuidas en torno a cuatro óvalos, se reproduce otro pájaro de mayor tamaño, con alas explayadas y con patas recubiertas de tupido plumaje[68]. Aparte de su riqueza ornamental, la bandeja tiene el interés de ofrecernos la marca del artífice Manuel Gómez Delgado completa y en mejor estado que en sus otras obras conocidas, con la particularidad de la "G" al revés y la omisión de la segunda "D" (lám. 4 a y b).

Otra pieza importante es el copón de plata sobredorada de la parroquia de San Pedro de Camarma de Esteruelas dado a conocer hace un par de años[69]. Su traza responde a modelos habituales del último tercio del XVII en el diseño escalonado de la base, el grueso tambor cilíndrico y la gran caja, pero el nudo periforme y la cubierta bulbosa acusan su cronología más moderna propia de las primeras décadas del XVIII. También la decoración sobrepuesta de plata en su color con nubes y cabezas de querubines, así como el encuadre de la cruz del remate por sendas palmas y por la pequeña paloma del Espíritu Santo resultan originales y novedosas en el contexto de la platería madrileña y complutense conocida. Su origen alcalaíno está

---

66 Lo menciona J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento...* ob. cit., nº 14.

67 Es de plata en su color, torneada, fundida y grabada. Tiene 24 c de alto, 14'5 de diámetro de base y 8'5 de copa. Lo dio a conocer igual que sus marcas E. SÁNCHEZ MUÑOZ, ob. cit., pp. 293-294 y lo ha recogido recientemente J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento...* ob. cit., nº 14.

68 Esta pieza mide 51'5 x 39 cm. La dio a conocer F. MARTÍN, *Catálogo de la plata. Museo Municipal de Madrid.* Madrid, 1991, p. 49, que la consideró obra vallisoletana. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento...* ob. cit., nº 14 ha interpretado sus marcas correctamente, aunque éstas se publican ahora por primera vez.

69 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento...* ob. cit., nº 15.



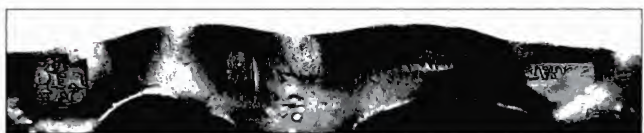


LÁMINA 4, a y b. *Museo Municipal de Madrid. Bandeja y marcas.*

confirmado por la quinta variante de marca de localidad y por la nominativa de Pedro Gómez Delgado. Sin embargo, opinamos que no la labró este artífice, dada su calidad de contraste-marcador entre 1700 y 1753. En el terreno de la hipótesis, cabría considerar que su autoría correspondiera a su hermano Manuel, pero habida cuenta del carácter singular de la pieza y del desconocimiento de las obras de otros maestros contemporáneos resulta imposible concretar este punto.

Se conservan también las dos mazas de plata que el ayuntamiento encargó en el año 1743 a Mateo Pérez, "porque están las de madera tan indecentes que no se pueden sacar en dichas funciones publicas", siguiendo el modelo de las de Gabriel de Cevallos de 1602. Cada maza había de pesar 13 marcos y medio y por ellas y por la limpieza y restauración de las antiguas se libraron al platero 6102 reales y 8



LÁMINA 5. *Ayuntamiento de Alcalá. Maza.*

maravedíes de vellón, a veinte reales cada onza de plata y a cincuenta cada marco de hechura, además de otros 46 reales por las espigas de hierro y almas de madera, más otros 370 reales de la limpieza y compostura de las mazas antiguas[70]. De acuerdo con las directrices del contrato, el artífice recreó las de comienzos del siglo XVII de manera fidedigna, de lo que resultaron unas piezas de excelente diseño pero de aspecto muy tradicional para estas fechas. Sólo el distinto formato del escudo de Alcalá y algunos detalles técnicos, así como la diferencia de precio y peso, y la marca del artífice —MATO/PERZ— las distinguen de las originales (lám. 5). Como en estas últimas, la reproducción del escudo de la ciudad y el hecho de ser un encargo del ayuntamiento hicieron innecesarias las señales del marcador (lám. 6)[71].

Aparte de las mazas, no conocemos otras obras de Mateo López. Su marca estampada junto con la de corte en la lámpara del convento alcalaíno de San Juan de la Penitencia se adjudicó en 1983 al artífice madrileño Manuel Tomás Fernández[72], pero fue identificada correctamente en el año 1992 por Vicente Sánchez Moltó[73]. El hecho de que aparezca junto a la del marcador de corte Lorenzo González Morano,

70 AMAH, *Libro de Acuerdos 71,* 8 de mayo de 1743 y 6 de septiembre de 1743.

71 Todo lo referente a estas obras en C. HEREDIA MORENO, "Las mazas de plata..." ob. cit, figs. 4 y ss.

72 M.A. CASTILLO OREJA, *Clausuras...* ob. cit, p. 72, nº 68.

73 V. SÁNCHEZ MOLTÓ, "Las mazas del Concejo: una aportación a la platería civil complutense". *Anales complutenses* vol. IV-V (1992-93), p. 140.



LÁMINA 6. *Maza. Marca y escudo.*

que ostentó el cargo hasta 1755, nos hizo pensar en 1995 que Mateo se hubiese trasladado a Madrid por estas fechas[74]. Pero en el padrón de 1753, el artífice, de 52 años de edad, se declara vecino de Alcalá junto con su mujer Margarita Martínez, sus dos hijos, Antonio e Isabel, y sus dos criados, Manuela Sánchez y Miguel Sanz, y con unas ganancias diarias de 12 reales[75]. Tales declaraciones parecen corroborar la buena situación y el profundo arraigo de Mateo en la ciudad universitaria, por lo que cabe deducir que su trabajo en la lámpara se redujo a una restauración más

74 C. HEREDIA MORENO, "Cargos y oficios públicos..." ob. cit., p. 228.
75 AMAH, *Interrogatorio. Libro seglar y personal...*, f. 616v.

o menos profunda, semejante a las documentadas en algunas otras poblaciones de la tierra de Alcalá[76].

De otras piezas de plata, de posible origen complutense, labradas a lo largo del XVIII ignoramos su autoría y las circunstancias de su encargo. Si, como se ha apuntado, la anónima custodia de sol de la parroquia de San Pedro de Camarma de Esteruelas se labró en obradores alcalaínos a comienzos del XVIII, su calidad vendría a reforzar la categoría de sus artífices incluso en esta época de decadencia.

En cualquier caso, la historia de la platería complutense se puede dar por concluida en el año 1833. Al menos éste fue el momento en que el ayuntamiento dejó de manera definitiva de convocar elecciones de contraste, veedor y examinador. Algunos miembros de la familia Rojo o Romero fueron los últimos plateros que ocuparon estos cargos municipales, pero se desconocen sus obras[77].

76 A ellas alude J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento...* ob. cit., p. 144.

77 Entre 1800 y 1833 ocuparon la contrastía Salvador Romero y Figueroa (1800-1807) y José Romero (1815-1832). En 1833 la compartió este último con Diego Samper, según datos recogidos de AMAH en C. HEREDIA MORENO, "Cargos y oficios públicos..." ob. cit., p. 224.

La cabeza de San Juan Bautista del Museo Salzillo y las joyas del siglo XVI

NATALIA HORCAJO PALOMERO
Dra. en Historia del Arte e investigadora de Joyería

Hay en el Museo Salzillo, compartiendo espacio con la obra del genial murciano, una escultura anónima del siglo XVIII que representa la *cabeza de San Juan Bautista en un plato*, tema muy querido del Barroco español que ha dejado muchos y buenos ejemplos repartidos por otros museos y sacristías de la geografía hispana, sobre el que se pueden plantear varias interrogantes acerca de su origen y utilización tanto en la literatura como en el arte.

La *cabeza* del Museo[1] de la que apenas hay datos, excepto que tiene el *Número de Inventario General 22* y que fue donada por la Sra. Dª Rosario de Liniers el 25 de junio de 1988, es una talla policromada que descansa de frente, algo desplazada hacía la derecha[2], pues la melena desparramada ocupa el resto, sobre un plato dorado redondo, con ojos y boca entreabiertos (lám. 1).

Es difícil con tan pocos datos aventurarse en determinar *escuela, maestro* y *cronología* exactos, un trabajo reservado, por otra parte, a los especialistas en la materia, pero si es posible acercarse a otros puntos de vista igualmente interesantes como ya se ha señalado en las primeras líneas.

---

1 Quisiera agradecer al Museo Salzillo y en especial a Dª Mª Carmen Uclés la amabilidad y la prontitud con que han dado respuesta a todas mis preguntas y requerimientos.

2 Cuando se hable de izquierda o derecha se estará haciendo referencia a las del espectador.

El tema de *la cabeza de San Juan Bautista en un plato* tiene su primera *cita bibliográfica* en la *Biblia*, en el *Nuevo Testamento,* Evangelios de Mateo y Marcos. El primero, en el capítulo 14, versículos 1-12, narra: "*En aquel tiempo se enteró el tetrarca Herodes de la fama de Jesús, y dijo a sus criados: "Ese es Juan el Bautista; él ha resucitado de entre los muertos y por eso actúan en él fuerzas milagrosas".*

Es que Herodes había prendido a Juan, le había encadenado y puesto en la cárcel, por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo. Porque Juan le decía: "No te es lícito tenerla". Y aunque quería matarle, temió a la gente, porque le tenían por profeta. Mas llegado el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio de todos gustando tanto a Herodes, que este le prometió bajo juramento darle todo lo que pidiese. Ella, instigada por su madre, "dame aquí, dijo, en una bandeja, la cabeza de Juan Bautista. Entristecióse el rey, pero a causa del juramento y de los comensales, ordenó que se le diese, y envió a decapitar a Juan a la cárcel. Su cabeza fue traída en una bandeja y entregada a la muchacha, la cual se la llevó a su madre. Llegando después sus discípulos, recogieron el cadáver y lo sepultaron; y fueron a informar a Jesús"[3].

Mientras del segundo se lee en el capítulo 6, versículos 14-29: "*...Se enteró el rey Herodes, pues su nombre se había hecho celebre. Algunos decían: "Juan el Bautista ha resucitado de entre los muertos y por eso actúan en él fuerzas milagrosas". Otros decían: "Es Elías"; otros: "Es un profeta como los demás profetas". Al enterarse Herodes dijo: "Aquel Juan a quien yo decapité, ese ha resucitado". Es que Herodes era el que había enviado a prender a Juan y le había encadenado en la cárcel por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo, con quien Herodes se había casado. Porque Juan decía a Herodes: "No te está permitido tener la mujer de tu hermano". Herodías le aborrecía y quería matarle, pero no podía, pues Herodes temía a Juan, sabiendo que era hombre justo y santo, y le protegía; y al oírle, quedaba muy perplejo, y le escuchaba con gusto.*

Y llegó el día oportuno, cuando Herodes, en su cumpleaños, dio un banquete a los magnates, a los tribunos y a los principales de Galilea. Entró la hija de la misma Herodías, danzó y gustó mucho a Herodes y a los comensales. El rey, entonces, dijo a la muchacha: Pídeme lo que quieras, hasta la mitad de mi reino". Salió la muchacha y preguntó a su madre: "¿Qué voy a pedir?" Y ella le dijo: "La cabeza de Juan el Bautista". Entrando al punto apresuradamente donde estaba el rey, le pidió: "Quiero que ahora mismo me des, en una bandeja, la cabeza de Juan Bautista". El rey se llenó de tristeza, pero no quiso desairarla a causa del juramento y de los comensales. Y al instante mandó el rey a uno de su guardia, con orden de traerle la cabeza de Juan. Se fue y le decapitó en la cárcel y trajo su cabeza en una bandeja, y se la

3 Para las *citas bíblicas* se ha utilizado la *BIBLIA DE JERUSALÉN* en la edición de Desclée de Brouwer de 1976.



LÁMINA 1. *Cabeza de San Juan Bautista en un plato. Anónima (siglo XVIII). Museo Salzillo, Murcia.*

dio a la muchacha, y la muchacha se la dio a su madre. Al enterarse sus discípulos, vinieron a recoger el cadáver y le dieron sepultura"[4].

La historia, aunque Marcos la adorne con más detalles, presenta un escenario similar por el que se mueven, además de la *cabeza de Juan*, tres personajes, Herodes, Herodías y su hija, la otra gran protagonista, de la que gracias al historiador judío Flavio Josefo (siglo I de Cristo) se conoce su nombre, Salomé.

La literatura religiosa que tradicionalmente forma parte de las llamadas *fuentes iconográficas* utilizadas por los artistas del Medievo recoge la *historia* en *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine (*circa* 1228-1298), donde aparece contada de manera similar a la de San Marcos, si bien ampliada con las vicisitudes que le sucedieron a los restos del Santo y en especial a la *cabeza*[5].

Estos sucesos de los restos del Bautista también aparecen en *The travels of Sir John Mandeville*, un libro de relatos de viajes publicado en francés anglo- norman-

4 Idibem, p. 58.

5 S. de la VORÁGINE, *La Leyenda Dorada*. Madrid, 1982, t. 2, capítulo CXXV, pp. 547-555.

do entre 1357 y 1371[6], para regresar al ámbito religioso *circa* la primera mitad del siglo XVI en el *Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista,* una obra española anónima donde por primera vez hace su aparición el contenido *erótico* que quedará plenamente recogido tres siglos después, a fines del XIX (1893), en la *Salomé* del escritor inglés Oscar Wilde, porque en este *tema* subyace el binomio *éros / tánatos* que tantas veces ha seducido a literatos y artistas.

Esto se debe, por una parte, al protagonismo que *Salomé* y su *sensualidad* cobran en los textos, una sensualidad puesta de manifiesto en el *Aucto* en una danza que seduce a Herodes y que en última instancia tiene como consecuencia la muerte del *Profeta*:

"Rrey

O niña mas agraçiada
Que naçio de las mugeres
Por tu beldad estremada
Me pide quanto qujsieres
Que a fee no te niegue nada.

Hij

De favor tan señalado
My coraçon mucho dista
Dame rrey muy ensalçado
La cabeça del bautista
Que tienes aprisionado.
Y si me la das cortada
En este plato metida
No so lo que do pagada
Mas quedo toda my vida
Para servjrte obligada"[7].

Por la otra, en Wilde no se reduce la *sensualidad* al baile de Salomé y la atracción que despierta en Herodes sino que es la *boca* de San Juan quien atrae la pasión de la joven, y lo hace de forma tan obsesiva que no se agota hasta que consigue besar los labios sin vida de la cabeza decapitada del Santo, no cambiando este *breve momento de placer* por todas piedras preciosas y las joyas que el Tetrarca le ofrece a cambio de la vida del Bautista.

"Salomé.- ...Es de tu boca de la que estoy enamorada, Iokanaan. Tu boca es una franja escarlata en una torre de marfil. Es como el fruto de la granada cortado por

6 ANÓNIMO, *The travels of Sir John Mandeville*. Capítulo XII, http://www.planetnana.co.il/mandeville/travels_of_Sir_John_Mandeville_CHAPTER- XII.htm

7 ANÓNIMO, *Colección de Autos sacramentales, Loas y Farsas del siglo XVI (Anteriores a Lope de Vega): Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista*. Biblioteca Nacional, Manuscrito 14711, fol. CLIX v, consultada en www.cervantesvirtual.com

un cuchillo de marfil. Las flores de la granada que florecen en los jardines de Tiro y son más rojas que las rosas, no son tan rojas. Los rojos clamores de las trompetas que anuncian la llegada de los reyes y atemorizan al enemigo, no son tan rojos. Tu boca es más roja que los pies de los que prensan el vino en los lagares. Es más roja que las patas de las palomas que viven en los templos y a las que los sacerdotes alimentan. Es más roja que los pies del que regresa de una selva donde ha matado a un león y ha visto a tigres dorados. Tu boca es como una rama de coral que los pescadores hallaron en el crepúsculo del mar y reservan para los reyes... Es como el bermellón que los moabitas hallan en las minas de Moab y que los reyes les arrebatan. Es como el arco del rey de los persas que está pintado de bermellón y tiene los extremos de coral. No hay nada en el mundo tan rojo como tu boca... déjame besar tu boca.

(...)

Herodes.- ¡Ah! ¡Es magnífica, magnífica! Ya has visto como tu hija ha bailado para mí. ¡Acércate, Salomé! Acércate para que pueda darte el salario. Yo pago bien a mis bailarinas. Y a ti te pagaré muy bien. Te daré todo lo que quieras. ¿Qué quieres, dime?

Salomé (Arrodillándose).- Quiero que me traigan de inmediato en una fuente de plata...

Herodes (Riendo).- ¿En una fuente de plata? Sí, claro, por supuesto, en una fuente de plata. Es encantadora ¿no es cierto? ¿Qué es lo que quieres que te traigan en una fuente de plata, mi querida y hermosa Salomé, que eres la más bella entre todas las hijas de Judea?¿Qué es lo que quieres que te traigan en una fuente de plata? Dime. Sea lo que sea, se te dará. Mis tesoros te pertenecen. ¿Qué quieres, Salomé?

Salomé (Levantándose).- La cabeza de Iokanaan.

(...)

Salomé.- ...¡Ah! No quisiste dejarme besar tu boca, Iokanaan. Pues bien, la besaré ahora. La morderé con mis dientes como si fuese un fruto maduro. Sí, besaré tu boca, Iokanaan. Te lo había dicho ¿verdad?, te lo había dicho. Bien, ahora la besaré... Pero, ¿por qué no me miras, Iokanaan? Tus ojos que eran tan terribles, que estaban tan llenos de cólera y desprecio, ahora están cerrados. ¿Por qué están cerrados? ¡Abre tus ojos! Levanta tus párpados, Iokanaan. ¿Por qué no me miras? ¿Tienes miedo de mí, Iokanaan, y no quieres mirarme?...Y tu lengua, que era como una roja serpiente lanzando veneno, no se mueve ahora, no dice ya nada más, Iokanaan, esa víbora roja que vomitó sobre mí su ponzoña. Es raro, ¿verdad? ¿Cómo es que la víbora roja ya no se agita?..."[8].

Y este mismo *erotismo* se aprecia en la adaptación que Hedwig Lachmann realizó del texto de Wilde para el *libreto* de la ópera *Salomé* de Richard Strauss, lo que determinó al Arzobispo de Viena a prohibir su estreno en la ciudad.

---

8 O. WILDE, *Salomé*. Traducción de Rafael Cansinos-Assens y Juan Antonio de Villena, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva S. L., 2000, pp. 77, 94 - 95 y 101 (Se ha utilizado la traducción de Villena).

Hay otros dos textos con alusiones, el primero es el *soneto LXIII* del *poeta* y *orfebre platero* Alonso de Bonilla (Jaén, Baeza, 1569-1642), el segundo pertenece a *El pintor christiano o Tratado de los errores que suelen cometerse feqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas,* obra de Juan Interián de Ayala (1656-1730) un religioso mercedario, Teólogo y Catedrático de Filosofía, dispuesto a fijar iconografías acordes a la Contrarreforma.

Alonso de Bonilla escribe utilizando un lenguaje metafórico:

"Es animal el can tan halagüeño
con el que le ha criado y mantenido,
que si es con el regalo agradecido,
no muestra castigado ingrato ceño.

Mas no sufre tocarle (ni por sueño)
Si está en manjar de carne divertido,
Pues con guardar la presa que ha cogido
Le arrancará un bocado al mismo dueño.

Era perro doméstico y afable
Herodes, mientras Juan varón celoso,
No le tocara a su carnal torpeza.

Pero cuando aquel justo venerable
Le retó el adulterio incestuoso,
Le arrancó de un bocado la cabeza[9].

Y Juan Interián de Ayala en el capítulo titulado *De las pinturas e imágenes de los santos cuyas festividades se celebran en el Tercer Trimestre del año: Las Pinturas, é Imágenes de la Degollación del sagrado Precursor, y de su cabeza separada de sus hombros, de Santa Rosa del Perú, y de S Ramón Nonato Cardenal* cuenta:

"*... Pero entretanto quiero notar brevemente dos cosas acerca de la misma cabeza del Bautista arrancada ya de sus hombros, y puesta en un grande plato, que si bien no perjudican nada a la historia, con todo parece que está cayendo aquí de su peso el hablar de ellas. Lo primero, que algunos para ostentar, o exagerar su habilidad, pintan, ó forman extrañamente disforme la cabeza del sagrado Bautista, lo que lejos de representar la santidad, y constancia que tuvo en su muerte el Gran Precursor, parece nos pone á la vista la ferocidad, y aún la embriaguez de algún Holofernes; pintan, digo, la cabeza del Bautista extrañamente disforme, esto es, sin cerrar totalmente los ojos, abierta en gran manera la boca, sacando ferozmente la*

9 A. de BONILLA y J. de OVANDO, *Sonetos del Siglo de Oro*. Edición de Ramón García González, consultada en www.cervantesvirtual.com

lengua, y ***otras cosas semejantes****: lo que es muy ageno de una cosa tan sagrada, como es la cabeza del Divino Precursor. Lo segundo que debo advertir, es, que algunos, sin poner bastante atención á la naturaleza de las cosas, lo pintan con el cuello más largo de lo que corresponde á una cabeza cortada...".*

Y más adelante añade este Epigrama:

"Ecce taces, Christi praeco venerabilis: ecce
Vivida quae fuerint lumina, clausa tacent
O caput! Ó toto longè pretiosior auro
Gemma! Quid in disco pallida facta notas?
Sed scio: saltratix temulentum femina regem
Impulit, ut sceleri praemia tanta darte
Nempe eguit capite ingenium, cui mobile al imos
Arte levi, vanos fluxerat usque pedes
Nil furor at nocuit: nunc surgis ad aetera. Caepit
Avulsum hoc humeris celsius esse caput"[10].

Las otras cosas semejantes podrían aludir a esa nota *erótica* que desde luego no era la más indicada de encontrar en la representación de un Santo y que sin embargo sí aparece.

Aunque se ha localizado un número nada desdeñable de imágenes de la *cabeza de San Juan Bautista en un plato* se ha preferido presentar aquí una selección de aquellas que se han considerado más interesantes, procurando que hubiese ejemplos de distintos siglos y países, empezando por el Medievo que fue el momento en que el tema tuvo su origen aunque es difícil determinar el lugar porque hay representaciones en toda Europa.

La primera imagen, del primer cuarto del siglo XVI, es un óleo sobre tabla, un tondo, obra de Aelbert Bouts en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York[11].

10 J. INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano y erudito ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Edición de Madrid, D. Joachin Ibarra, 1782, Tomo II, Libro VII, Capítulo VII, pp. 367-369, consultado en www.cervantesvirtual.com La traducción del Epigrama es aproximadamente como sigue:

Hete aquí que callas, venerable Predicador de Cristo,
He aquí que los que fueron vívidos ojos callan cerrados
¡OH cabeza! ¡OH gema con mucho mas preciosa que todo el oro!
¿Por qué pálida miras los hechos desde un plato?
Pero lo sé: La bailarina excitó al rey ebrio
Para que diese por el crimen tan gran premio
Sin duda el ingenio tuvo necesidad de la cabeza
A la que al final con rápida habilidad
Había deslizado hasta sus pies ligeros
Pero la pasión no lo dañó: Ahora te elevas al cielo.
Comenzó cuando la noble cabeza se separó de los hombros.

11 Metropolitan Museum of Art, Works of Art, Legado de Rupert L. Joseph, 1959, ep. 60.55.2. bw. R., consultada en www.metmuseum.org

La *cabeza* descansa sobre un plato redondo ligeramente de perfil a la izquierda con los ojos y la boca entreabiertos.

En la National Gallery de Londres se encuentra el siguiente ejemplo, un óleo sobre tabla, trabajo anónimo e italiano, datado en la misma pintura en 1511 y con las siglas HKL FEB. La *cabeza* está sobre una fuente alta con pie, de perfil, con los ojos y la boca cerrados. El Museo informa que al parecer hay ciertas evidencias de que Leonardo pintó una *cabeza de San Juan Bautista* mientras estaba en Milán, donde hay varias pinturas con el mismo tema de comienzos del siglo XVI que podrían tener influencia suya siendo ésta una de ellas[12].

En el Louvre de París se localiza el tercer ejemplo, un óleo sobre tabla muy similar al anterior, es obra firmada y fechada por Andrea Solario en 1507. La *cabeza* está de perfil con los ojos y la boca entreabiertos. El Museo dice que posiblemente fue pintada para el Cardenal D´Amboise, inspirándose en un modelo de Leonardo, lo que apoya la opinión de la National Gallery. También señala que en la fuente está reflejado un rostro masculino que probablemente sea el del pintor[13]. La tabla esta enmarcada con un marco de ébano con una inscripción en latín ilegible.

Del siglo XVI es también una tabla pintada al óleo, obra anónima con origen sin determinar, en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. En este caso la *cabeza* descansa sobre un frutero de plata, ligeramente de perfil a la izquierda, y deja ver el cuello cortado con vasos sanguíneos y arterias. Ojos y boca se encuentran entrecerradas. Sobre la cabeza en una cartela hay una inscripción: "VOX. CLAMANTIS. IN. DEZERTO/PARATE. VIAM. DONI. IOHE. BA" (*"Voz que clama en el desierto. Preparad el camino del Señor. Juan Bautista"*, Mateo, 3, 3*)*[14].

Y ya de fines de ese mismo siglo es otra pintura, un óleo sobre lienzo, realizada por un seguidor de Tiziano que se localiza en The Cleveland Museum of Art. La *cabeza*, con los ojos abiertos y la boca cerrada, está de frente, inclinada a la derecha, sobre un plato redondo de plata, y al lado tiene la Cruz de San Juan con la leyenda *Ecce Agnus Dei* (He aquí al Cordero de Dios) en una banderola. El Museo señala que este tema de la *cabeza* se empezó a representar en Europa en los comienzos del siglo XV[15], y efectivamente hay imágenes de ese siglo pero en ellas *la cabeza no reposa sobre un plato*.

Sería el caso de una témpera sobre tabla, un tondo obra de Giovanni Bellini que se conserva en el Museo Cívico de Pesaro[16], en la que aparece de frente, ligeramente vuelta a la izquierda y con los ojos y boca entreabiertos; y de una escultura,

12 National Gallery, pintura adquirida en 1895, NG1438, consultada en www.nationalgallery.org.uk

13 Musée du Louvre, M.I. 735, consultada en www.louvre.fr/louvrea.htm

14 Museo Lázaro Galdiano, Madrid, adquirida en 1926- 1927, N° Inventario 2858, consultada en htp://www.flg.es/ficha.asp?ID=2858.

15 The Cleveland Museum of Art, adquirida de Mr. And Mrs. William H. Marlatt, 1953.424, consultada en http://www.clevelandart.org

16 http://www.abcgallery.com/B/bellini/bellini36.html

la primera, en alabastro policromado y dorado en el Victoria & Albert Museum de Londres, considerado trabajo inglés de *circa* 1470-1490, de frente, con ojos y boca entreabiertos, que presenta una peculiaridad de la que se hablará más adelante, sobre su ceja izquierda tiene un corte[17].

Las siguientes ya pertenecen al siglo XVII, y siguiendo la línea expositiva se empezará por las que tienen plato para luego hacer referencia a aquellas que carecen de él.

Hay una pintura, un óleo sobre lienzo atribuida a de José de Ribera de *circa* 1650 en Praga[18], con la *cabeza* de perfil a la derecha echada sobre el plato, ojos y boca cerrados, que recuerda al lienzo ya citado del seguidor de Tiziano, como igualmente lo recuerdan otras dos pinturas en el Museo del Prado de Madrid, una de ellas (nº de catálogo 986), adquirida por Carlos IV, está atribuida a Murillo aunque posiblemente sea de Sebastián de Llanos y Valdés[19], la *cabeza,* de perfil a la izquierda, reposa sobre el plato con los ojos ligeramente entreabiertos y la boca cerrada; de la otra, de la que se ha tenido noticia a través de la Fototeca de la Universidad de Sevilla[20], se desconoce el autor y el número de catálogo que posee, aunque al parecer es de *escuela sevillana,* presenta la *cabeza* igualmente recostada sobre a la izquierda, pero ligeramente girada hacia atrás con ojos y boca entreabiertos, y al lado del plato aparece la Cruz con la banderola y la inscripción *Ecce Agnus Dei.* Y de escuela *sevillana* es también un dibujo a tinta negra de Juan Valdés Leal de 1656 en el Hamburger Kunsthalle[21] en el que la *cabeza* adopta la misma postura que en la pintura atribuida a Murillo, con ojos y boca cerrados, pero con Cruz y banderola añadidos.

El resto de los ejemplos son esculturas mayoritariamente españolas, porque, como ya se ha indicado, la *cabeza de San Juan Bautista en un plato* fue uno de los temas favoritos de la *imaginería barroca* siendo muchos los artistas que lo trabajaron.

En la iglesia de San Quirce y Santa Julita de Valladolid hay una *cabeza,* la que más recuerda a la del Museo Salzillo, tallada por Juan de Rada[22] con policromía de Juan Díez; está de frente sobre el plato, ligeramente vuelto a la izquierda, ojos cerrados y boca entreabierta; forma parte de un *paso,* el de la Degollación de San Juan Bautista y sería de *escuela castellana.*

---

17 Victoria & Albert Museum, no. A.79- 1946, legado por Dr. W. L. Hildbugh FSA, consultada en http://www.vam.ac.uk/images/image/9191-popup.html

18 P. STEPANEK, *Spanelske umení 17. a 18. století. Z Ceskoslovenských Sbíre*. Praha, Listopag 1989 Leden 1990, Stredoceska Galerie V Praza, p. s/n, nº de catálogo 34.

19 J.A. GAYA NUÑO, *La obra pictórica completa de Murillo*. Barcelona-Madrid, 1978, p. 116, nº 343.

20 www.fototeca.us.es

21 Hamburger Kunsthalle, nº de Inventario 38620, consultado en http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/goya2.html

22 Al parecer aparece trabajando en 1627 en Gumiel de Izán (Burgos). Ver cabeza en http://www.cofradiapasion.com/Sanjuan.html

De la *sevillana* son los ejemplos más conocidos, sin embargo la mayoría de las *cabezas* carece de plato. Sí lo tienen la de la Colección Antonio Andrés y la de Torcuato Ruiz del Peral en la Catedral de Granada.

La primera descansa boca arriba en un plato redondo, con los ojos entreabiertos y la boca totalmente abierta como si estuviese gritando lo que la convierte en la más dramática de todas[23]. La segunda reposa de perfil a la derecha sobre una fuente oval trabajada con motivos florales e insectos, tiene los ojos entreabiertos y la boca prácticamente abierta y ya apunta un cierto *erotismo*[24].

Pero sin duda es mucho mayor el *erotismo* de la siguiente, subastada por Sotheby´s New York en 1997, es un trabajo en mármol de mediados del siglo XVII atribuida al *círculo* de Filippo Parodi, tiene los ojos cerrados y la boca entreabierta y esto, junto con la manera en la que está colocado el pelo bajo la cara y el tratamiento blando de la piedra es lo que le da el toque *erótico* ya aludido[25].

Del Museo del Louvre es otro mármol de comienzos del siglo XVII posiblemente del Norte de Italia que figuró en las Colecciones de François Girardon y Jean Antoine Crozet como obra de Miguel Ángel; está de frente, tiene los ojos y la boca cerrados[26] y su rostro expresa una gran serenidad.

El resto de las *cabezas* del siglo XVII *carecen de plato* y son todas, menos una, españolas; de la *escuela sevillana* quizás la más conocida sea la de Juan de Mesa de *circa* 1625 en la Catedral de Sevilla, procedente del Convento de Santa Clara. Esta *cabeza* que fue adjudicada en un primer momento a Martínez Montañés debiendo su atribución actual a Hernández Diaz, tiene el apoyo documental del *platero* Juan Vázquez Cano que realizó para ella en 1625 una urna, fuente y diadema por orden de Dª Isabel de Ribera[27], sin embargo parece haber sido esculpida para permanecer en pie y no apoyada en una bandeja, de ahí que se la tuviese que hacer aparte; tiene ojos y boca entreabiertos y presenta una peculiaridad, un mechón de pelo a manera de tupé sobre la frente, que ya presentaba una terracota anterior de Gaspar Núñez Delgado en la Colección González Nandín de Sevilla, obra anterior, de 1591 pero que ya participa de características del *barroco*[28] y por ello se ha preferido incluirla aquí; esculpida igualmente para estar de pie, tiene los ojos entrecerrados y boca semiabierta.

El último ejemplo de este siglo es una *cabeza* de mármol en el Victoria & Albert Museum, de *circa* 1630-1660, anónima y con un posible origen en el Sur de Europa

23 www.fototeca.us.es

24 J. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.J. MARTÍN GONZÁLEZ y J.M. PITA ANDRADE, *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*. Summa Artis, vol. XXVI. Madrid, 1983, p. 219, fig. 195.

25 www.arnet.de/Artists/LotDetailPage.aspx?

26 Musée du Louvre, R.F. 4203.

27 M. y E. GÓMEZ MORENO, *La gran época de la escultura española*. Barcelona-Madrid, 1964, p. 50, nº 60 y J. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.J. MARTÍN GONZÁLEZ y J.M. PITA ANDRADE, ob. cit., p. 99, fig. 88.

28 M. y E. GÓMEZ MORENO, ob. cit., p. 50 y J. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.J. MARTÍN GONZÁLEZ y J.M. PITA ANDRADE, ob. cit., p. 34. Ver foto en www.fototeca.us.es

(Francia, Italia o España), sobre ella el Museo explica que recuerda los trabajos del escultor *castellano* Gregorio Fernández[29]. De pie y de frente, tiene los ojos cerrados y la boca ligeramente entreabierta.

Del siglo XVIII destacan dos *cabezas*, la del Museo Salzillo ya citada, y la de Felipe Espinabete de 1773 en la iglesia de San Andrés en Valladolid, de perfil a la izquierda, en un plato dorado, ovalado, con restos de una inscripción en rojo, tiene los ojos y la boca entreabiertos. Espinabete estaba especializado en *cabezas degolladas* de Santos y realizó *otra* para el Convento de las Lauras (Valladolid) en 1778[30].

En el siglo XIX se sigue trabajando en el tema que por primera vez hace su aparición en un nuevo soporte, la fotografía.

Circa 1858, el fotógrafo sueco-inglés Óscar Rejlander hizo una foto destinada a ilustrar un libro sobre Salomé, con la cabeza de San Juan Bautista sobre un plato ovalado, ligeramente de perfil a la derecha, con los ojos y la boca cerrados[31].

Los otros ejemplos son un dibujo y una escultura. El primero, en el Metropolitan Museum de Nueva York, es un dibujo, según el modelo ya visto de Andrea Solario, a lápiz y tinta sobre papel obra de Odilon Redon, de *circa* 1868; en él la *cabeza* reposa de perfil a la derecha sobre una fuente ovalada alta con pie[32], la segunda, en el Getty Museum de Los Ángeles, es un bronce de 1869 por Jean Baptiste- Chatigny en el que la *cabeza* esta sobre un plato redondeado, de perfil a la derecha, con los ojos cerrados y la boca ligeramente entreabierta. El Museo señala que la *cabeza de San Juan Bautista sobre una fuente* pasando por la mesa del banquete de Herodes es un precedente de la *ceremonia* de la Eucaristía, y sobre su boca entreabierta afirma que sirve para enfatizar el *pathos* y la tragedia de la muerte[33].

Y el tema llega hasta el siglo XX con una escultura en el Fine Arts Museums of San Francisco, trabajo de Auguste Rodin, de 1916. La *cabeza* reposa sobre una fuente oval, está de frente, ligeramente vuelta a la izquierda, tiene los ojos cerrados y la boca abierta y expresa el mismo dramatismo aunque atenuado de la de Gaspar Núñez Delgado ya citada[34].

Una exposición breve para un tema que da aún mucho más de sí, pues se han pasado por alto otros ejemplos y formas distintas de representación como la *cabeza* sobre un paño sujeto por un ángel de Alonso Cano, el relieve con la *cabeza* en un

29 Victoria & Albert, no A.34 –1910, consultada en http://images.vam.ac.uk

30 J. CAMÓN AZNAR, J.L. MORALES Y MARÍN, y E. VALDIVIESO GONZÁLEZ, *Arte español del siglo XVIII*. Summa Artis, vol. XXVII. Madrid, 1984, p. 418, fig. 360.

31 En George Eastman House, Rochester, New York, nº81:1791:0003, ver en www.eastman.org/taschen/m1981117910003_ful.html

32 MOMA, donación de Ian Woodner Family Collection, nº 35905, http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=35905

33 Getty Museum, nº 95.SB.78, ver en http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=1511

34 Fine Arts Museum of San Francisco, nº 7224328220260071 A311477, Donación de Adolph B. Spreckels, Jr. 1936. 12. 6, ver en http://www.thinker.org/fam/about/imagebase/



LÁMINA 2. *Jacobo Cronberger (1510). Ilustración del libro Retablo de la Vida de Cristo. Sevilla.*

plato sostenida por ángeles de Martínez Montañés, las múltiples pinturas en las que comparte protagonismo con Salomé (Berruguete, Tiziano, Caravaggio, Reni, Rubens, Gustave Moreau...), la más *erótica* de todas las imágenes pintadas: Una *Herodías* (¿Por qué no Salomé?) *con la cabeza de San Juan Bautista* en el regazo de Francesco del Cairo en el Museum Fine Arts de Boston, incluso una foto con Óscar Wilde disfrazado de Salomé con la *cabeza* en un plato a sus pies, o los dibujos que hizo Beardsley para ilustrar la obra del anterior... Pero no hay espacio y aún queda un apartado muy interesante por desvelar: la presencia del tema en dos *joyas*[35]. Mas antes de pasar a su estudio es necesario hacer referencia a una imagen que ha sido obviada a propósito, se trata de la ilustración para un libro (lám. 2): *Retablo de la Vida de Cristo* del Monje Cartujano Juan de Padilla (1468-1520) editado por

35 N. HORCAJO PALOMERO, *Joyería europea del siglo XVI. Estudio tipológico y temático.* Madrid, 1992, t. I, vol. II, p. 795, nº de catálogo 1182 y p. 671, nº 1019.



LÁMINA 3. *Insignia redonda en oro esmaltado. Francia o Países Bajos (circa 1510). Victoria & Albert Museum, Londres.*

Jacobo Cronberger en Sevilla en 1510. En ella aparece encerrado en un cuadrado, con motivos vegetales en las esquinas, el plato redondo con la *cabeza,* inclinada a la derecha, de San Juan rodeada de rayos, con la inscripción + INTER + NATOS + MVLIERVM + ÑO + SVREXIT + MAYOR + IOHANNE + BAPTISTA (*No ha surgido entre los nacidos de mujer uno mayor que Juan el Bautista,* Mateo 11,11), tiene los ojos cerrados y la boca ligeramente entreabierta y su imagen coincide plenamente con la de una de las *joyas,* una *insignia redonda* en el Victoria & Albert Museum (lám. 3)[36]: Sobre un plato esmaltado de rojo aparece la *cabeza* de un San Juan Bautista semejante al de la ilustración mostrando, como única diferencia, sobre su ceja derecha la marca que según la leyenda le hizo Herodías, una vez muerto,

36 Victoria & Albert Museum, nº 473-1873.



LÁMINA 4. *Medallón redondo en oro esmaltado y cornerina. Francia o Países Bajos (circa 1510). Colección Privada.*

con un cuchillo de la mesa[37], tiene incluso la misma inscripción aunque sin las tres últimas palabras. La montura está formada por cercos de oro, concéntricos, trabajados como cordones retorcidos. La otra *joya,* en una Colección privada (lám. 4)[38],

37 L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento.* Barcelona, 1999, t. 1, vol. 1, p. 516.

38 Anteriormente formó parte de la Colección Melvin Gutman.

es un medallón igualmente redondo y similar, aunque aquí el plato de oro ha sido sustituido por una piedra dura, una cornerina, la *cabeza* es semejante, así como la montura, pero cambia el texto, aquí pone: + SANCTE + JOHANNES + BAPTISTE + ORA + PRO + ME *(San Juan Bautista, ora por mí).* Las dos piezas vienen siendo consideradas trabajo francés de comienzos del siglo XVI, pero si se comparan con dos medallones trabajo de Malinas de 1520 con el retrato de Carlos V[39] no sería erróneo pensar en un posible origen en los Países Bajos, aunque la fecha podría ser algo anterior a 1510, pues la *ilustración* posiblemente copie un grabado que igualmente pudo circular por los talleres de orfebrería. Y tal vez el siguiente dato sirva para corroborar esta hipótesis: Juana La Loca tenía una joya igual como se lee en los siguiente documentos que hacen sin duda referencia a la misma pieza, son *cargo* y *data*, aunque la descripción de la segunda sea la más completa y acertada.

"Item. Cargáseles mas otra ensena que hera un platico de jaspe y estava guarnecido de oro que tenja el dicho engaste ocho rrubís berruecos pequeños e dos granos de aljófar redondos pinjantes y en m°(medio) tenja una cabeça de San Juan que peso tres ochabas e tres tomjnes e m°(medio) que se hallo en las dichas arcas al tpo(tiempo) q(ue) se hizo el dicho ynventario como pareçe por el dicho libro.

y

Recíbeseles mas en quenta a los dichos diego y alonso de ribera una medalla de oro en q(u)e esta engastado un platico de jaspe de agata q(ue) esta en m°(medio) la cabeça de San Juan de oro y alrrededor del platico ocho rrubís chiquitos y entre rrubi y rrubi unas letras de esmalte blanco y dos perlitas como granos de aljófar pjnjantes q(ue) pesa tres ochavas y tres tomjnes e seis granos q(ue) dieron y entregaron a la rreyna de Portugal según pares(parece) por su carta de pago fecha a dos de enero de 1555 mas juntamente con otras joyas q(ue) en esta cuenta estan asentadas cada una en su genero las cuales se reciben en quenta por virtud de una çedula de su majestad fecha a 24 de marzo de 1555 años en que manda que todo lo contenjdo en la dicha carta de pago se reciba en quenta a los dichos camareros"[40].

Se ha indicado que la cabeza de San Juan Bautista en una bandeja puede ser considerada como un precedente de la ceremonia de la Eucaristía, sin embargo Réau señala que era el emblema de las Cofradías de la Misericordia y de los Penitentes

---

39 N. HORCAJO PALOMERO, "La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI". *Archivo Español de Arte* LXXV (2002), pp. 24-25, figs. 1 y 2.

40 ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, Contaduría Mayor de Cuentas, Primera Época, Legajo 1544, pliego 30 d y folio 36r. "1551-1555. A los dichos Diego y Alonso de Ribera: Relación de las partidas que le están por descargar en su cuenta de la Recamara, que pretenden que no se les debe cargar, ni han de dar cuenta de ellas, diciendo que estaban en poder de la Reina Nuestra Señora y no del dicho camarero, y que no se hallaron en el último inventario que se hizo cuando su Alteza falleció, y que esto fue a causa de que disponía de ello a su voluntad, sin dar parte al escribano de cámara ni al camarero". En D.M. MÁRMOL MARÍN, *Joyas en las Colecciones Reales de Isabel La Católica a Felipe II*. Madrid, 2001, aparece de nuevo citada la joya en las pp. 185 y 189 y la autora remite como bibliografía a Ferrandis.

Negros que acompañaban a los reos a la muerte y daban sepultura a sus restos y añade que las personas que padecían de jaquecas, migrañas y epilepsia creían que tenía el poder de curarles[41], lo que haría que las joyas se convirtiesen en talismanes, algo completamente normal durante en el mundo Medieval y el Renacimiento que confiere al tema un carácter milagroso.

Y tal vez fueron las joyas, pequeñas y fáciles de transportar, las que introdujeron el tema en un arte español que lo elevó en el barroco a obra maestra.

41 L. RÉAU, ob. cit., t. 1, vol. 1, pp. 494 y 517.

Aportación documental sobre los plateros que trabajaron para la reina doña Bárbara de Braganza: la tramitación de su testamentaría

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

Introducción

La llegada de los Borbones a España supuso una serie de cambios beneficiosos para nuestra patria llevados a cabo a través de diversas reformas. En el terreno de lo económico y social, significó una estabilización en la primera mitad del siglo, sobre todo gracias a la labor del Marqués de la Ensenada durante el reinado de Fernando VI, que culminará con una franca expansión durante el reinado de Carlos III. En lo político se revisó toda la administración del Estado, tanto la central como la territorial y la local, cuya máxima expresión fue el decreto de Nueva Planta. En lo cultural, y sobre todo en lo artístico que es lo que nos interesa, se caracterizó por la llegada de artistas extranjeros, que introdujeron numerosas novedades y convirtieron a la Corte española en una Corte cosmopolita y abierta a las novedades.

Fernando VI durante su breve reinado (1746-1759) recogió los consejos que Patiño, primer ministro de su padre Felipe V, le dio en su lecho de muerte: la neutralidad, "el pacifismo a ultranza con lo se conseguiría la recuperación material interna, única fuerza a la que el gobierno español podía confiar la defensa de sus intereses"[1].

1 UBIETO, REGLÁ, JOVER, SECO, *Introducción a la Historia de España*. Madrid, 1967, pp. 450-452 y 507-509.

Esta paz interna, además de los beneficios económicos que supuso para una España sangrada por los numerosos conflictos en los que se vio envuelta durante siglos, permitió al Rey vivir una vida más sosegada apoyado por su esposa María Bárbara de Braganza, con la que vivió un feliz matrimonio.

Bárbara era hija del Rey Juan V de Portugal y de la Archiduquesa María Ana de Austria, hija a su vez del Emperador Leopoldo I y de la Infanta Margarita de Austria, inmortalizada por Velázquez en las Meninas. El enlace tuvo lugar por poderes el 20 de enero de 1729 en Madrid y Lisboa, celebrándose con grandes festejos en ambas ciudades. La Reina murió el 27 de agosto de 1758, dejando a su viudo sumido en una profunda melancolía que le llevó a la muerte el 10 de agosto de 1759, cuando no se había cumplido el primer aniversario de la muerte de su esposa.

La Reina había hecho testamento el 24 de marzo de 1756 y en él, además de las mandas religiosas acostumbradas, dejó diversos legados a conventos, personas de la familia real, fundamentalmente a su esposo, personal de su servidumbre, así como a Sacarlatti y Farinelli, y como heredero universal del remanente de sus bienes a su hermano el infante D. Pedro de Portugal. También apunta que deja una memoria especial con otras mandas y legados. Y finalmente nombra albacea principal a Francisco Gonzaga, Duque de Solferino, su Mayordomo Mayor, o aquella persona que, en su defecto, le sucediera en el empleo[2].

Los trámites de la testamentaría

A los pocos días de la muerte de la Reina se inicia el proceso para llevar a cabo sus últimos deseos. Y es uno de los apartados del testamento el que vamos a estudiar en este artículo, concretamente el que hace referencia al legado de parte de la plata que trajo de Portugal y de la que mandó hacer ya en España, que había donado a varias de las damas que estuvieron a su servicio. Los trámites para llevar a cabo esta manda fueron muy numerosos y produjeron una abultada correspondencia entre Pedro de Castilla, del Consejo del Rey en el Real de Castilla, como juez de la testamentaría; Francisco Marín y Sandoval, jefe de la furriera de la Casa de la Reina; Gabriel de Benito Alonso López, contralor de la misma; el Marqués de Montealegre, Mayordomo Mayor de la Reina a la muerte de Solferino y por lo tanto albacea mayor y Pedro Gordillo, Consejero del Rey y que desempeñaba el cargo de Contralor y Grefier General[3]. También aparecen las firmas de Francisco

2 A. GARCÍA RIVES, *Fernando VI y doña Bárbara de Braganza.* Madrid, 1917, pp. 139-144, transcribe el testamento.

3 M.L. TÁRRAGA BALDÓ, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real.* Madrid, 1992, t. III, p. 157.

Javier de Neira, Pedro Benot y Pedro Muñoz de la Torre, que ocupaban diversos cargos y que proporcionan diversas informaciones[4].

Toda esta voluminosa serie de documentos se encuentra en un expediente con el encabezamiento "1749-1758. Cargos hechos al Gefe de Furriera de la Reyna N.S. y que sirvieron para separar las alajas que refieren de la testamentaría de S.M. y legado que hizo de algunos bienes"[5]. El problema surge al tener que separar la plata pagada con el dinero de los reyes de la pagada por el erario público, ya que de ésta no podía disponerse por no ser considerada propiedad particular de la Reina. Nos proporciona numerosos datos sobre la colección de piezas de plata de uso privado que llegó a tener doña Bárbara, los plateros que trabajaron para ella y las piezas que hizo cada uno.

El Marqués de Montealegre, que inicia las gestiones como albacea testamentario, transmite sus órdenes a Pedro Gordillo, el cual escribe las cartas dándolas curso. El primer documento tiene fecha de 27 de septiembre de 1758. Se trata de una carta escrita por el citado Gordillo al contralor Gabriel B. Alonso López para que resuelva algunas dudas que han surgido. La primera parece, cuando menos, curiosa, pues en una corte como la española en la que todo estaba previsto por la etiqueta y en cada circunstancia se hace lo que estaba acostumbrado, extraña que duden sobre lo que se suele hacer con los objetos utilizados por las reinas cuando mueren, tanto en lo referente a las alhajas como a los muebles y otros enseres. Es muy posible que, como algunas normas habían sido alteradas por los borbones, no supieran si ésta era una de las que habían cambiado. Dudan de si todas eran heredadas por la familia y de qué manera. Como doña Bárbara ha dejado la mitad de sus objetos de plata a personal que había estado a su servicio, y creen que parte de ella la ha pagado el Rey, dudan de si estas piezas deben entrar en la partición o deben de quedar para uso de la nueva reina cuando la hubiere. Además, le ruegan que aporte las pruebas necesarias para saber cuáles han sido pagadas por el Rey y todo documento que pueda ayudar a tramitar la testamentaría.

La contestación deja lugar a muchas dudas. El contralor ha estudiado a fondo los papeles que obran en su poder, así como los de la oficina del Conde de

4 Entre los diversos cargos que constituían la Casa del Rey y la Casa de la Reina, los más importantes eran los de Mayordomo Mayor, que se podría comparar a un director de orquesta encargado de que todo estuviera a punto, controlando a los demás miembros de la Casa; el Jefe de la Furriera que, según el diccionario de la DRAE es el "Oficio de la Casa Real a cuyo cargo estaban las llaves, muebles y enseres de palacio...", lo cual llevaba consigo un número considerable de responsabilidades; y el Contralor que era el encargado de toda la contabilidad de las Casas Reales.

5 Archivo General de Palacio. Reinados. Fernando VI. Real Casa. Oficina del Contralor y Grefier General. Caja 360/8. Esta documentación fue localizada durante la realización de un proyecto de investigación sobre el Real Convento de las Salesas Reales de Madrid, financiado por la Comunidad de Madrid y cuya investigadora principal era la Dra. Dña. María Luisa Tárraga Baldó. Agradezco a la Dra. Tárraga, que conoce a fondo el Archivo de Palacio por los largos años que lleva investigando en él, su dirección y también su generosidad al cederme la libre utilización de los documentos aquí estudiados.

Santisteban y los de los jefes de los distintos cargos que estaban a su servicio y en ellos ha encontrado que, con motivo de la muerte en 1714 de la reina María Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V, no se repartió ninguno de los objetos de su Casa, sino que permanecieron en el lugar donde se encontraban. De todos modos expone algunos ejemplos distintos por si sirven de ayuda. Cuando en 1740 el infante D. Felipe, futuro Duque de Parma, sanó de la viruela que le tuvo al borde de la muerte, su cama fue retirada por el Jefe de la Tapicería de la Real Casa. En el caso de la infanta María Teresa, cuando marchó a Francia en 1745 para casarse con el Delfín, la que había sido su dama de honor, María O'Conor, solicitó determinadas alhajas del retrete y una fresquera de plata que estaba en el servicio de cava, pues le correspondían a ella, según se había hecho en otros casos. Como, por mucho que ella dijera, no sabían de casos parecidos, decidieron entregar lo que solicitaba. Y finalmente, cuando la infanta María Antonia se casó en 1750 con el Duque de Saboya, heredero del rey de Cerdeña, una copiosa documentación demuestra que la mayor parte de la plata la tenía en calidad de préstamo por parte de la Reina y que se había dado orden de que se recogiera y se repartiera entre los distintos oficios a los que correspondía. Creo que, en resumen, no consiguió aclarar mucho las dudas iniciales, aunque Alonso aconseja que se haga lo mismo que se hizo a la muerte de María Gabriela de Saboya.

La contestación a la segunda pregunta, sobre quién había costeado los objetos, va a traer más complicaciones de las esperadas, pues dice que la mayor parte de ellos fueron pagados por el erario público, a excepción de algunos que eran propiedad de la Reina y que deberán ser justificados.

En lo que se aclara este último tema, Pedro de Castilla solicita a Gordillo el 4 de octubre una relación de todas las damas que estaban al servicio de la Reina en el momento de su muerte, haciendo constar su cargo, para saber si podían heredar según el testamento de aquella. Gordillo envía dos listas el 6 de octubre. Una de ellas incluye las "Criadas del número de Planta", la otra las "Criadas a quienes se libran sus sueldos en número de exclusos de Planta". Hacen referencia al Decreto de Nueva Planta por el que se cambió el servicio de los Reyes. Pero alguna de las que forman parte de la segunda lista protestan ante don Pedro de Castilla ya que quedarían fuera de la herencia. Así pues éste pide de nuevo información a Gordillo el 16 de mayo de 1759 sobre si, efectivamente, la exclusión de planta las separa del servicio directo de la Reina y por lo tanto de la herencia. Gordillo le envía de inmediato copia de los artículos 4 y 40 de la Nueva Planta que hacen referencia al asunto y que prevén que la servidumbre que no haya podido formar parte del número que se fija en la ley, siga trabajando como hasta que entró en vigor el nuevo decreto, teniéndoles presentes para cuando haya vacantes hasta que se extingan. Pero lo que no sabe Gordillo es si servían directamente a la Reina o no, pues eso es asunto de la Camarera Mayor. No sabemos más del tema y si las exclusas de Planta heredaron o no.

Siguiendo el orden en el que van surgiendo los documentos, el siguiente paso es empezar las gestiones para conocer qué piezas de plata tenía la reina y, sobre todo, aclarar de qué caja salió el dinero para pagarlas.

En primer lugar Pedro Gordillo escribe el día 16 de octubre a los distintos jefes de servicios que tenían plata a su cargo preguntándoles si había piezas para uso de la Reina y si sabe quién las pagó. Francisco Javier de Neira contesta el día 18 diciendo que no sabe de qué caja salió el dinero ya que a él se la entregaban sin papel ni factura alguna. El mismo día contesta Pedro Nebot. Tampoco sabe nada seguro, pero sospecha que toda fue pagada por la misma Reina, y cree que el servicio nuevo de café que está a cargo de D. Genaro de la Cruz, fue encargado por el Duque de Alba, que era el Mayordomo Mayor del Rey, para la Reina, aunque esto no aclara quién lo pagó. Por último el mismo día 17 contesta Francisco Marín y Sandoval en el sentido de que ha presentado unas cuentas a Gordillo de las piezas pagadas por la Reina y que están en su oficina salvo "*algunas cajas y cajitas de pájaros y otros animalitos que se extrajeron del Real Palacio de orden de S.M. con destino a distintas personas*", y que también están a su cargo los candeleros grandes y la "olla de humos".

Ante el poco éxito obtenido, D. Pedro de Castilla insiste en decir, en carta del 2 de noviembre dirigida al Marqués de Montealegre, que necesita saber exactamente cual es la plata que estuvo al servicio personal de la Reina, dónde está cada pieza en ese momento y quién la pagó. Montealegre, a su vez, escribe ese mismo día a Pedro Gordillo para que haga las gestiones pertinentes a fin de poder enviar los resultados al juez de la testamentaría.

A raíz de esta orden se van a hacer tres listas. La primera está firmada el 11 de noviembre por el Contralor Gabriel de Benito Alonso López y en ella constan las piezas de las que él tiene constancia que se hicieron para servir en el Retrete de la Reina, desde que era Princesa de Asturias hasta finales de 1748, es decir hasta la entrada en vigor del Decreto de Nueva Planta. El Contralor incluye el peso y tasación establecido por el Contraste. La segunda lista está firmada el día 10 por el Jefe de la Furriera. En este caso se hacen diversas listas de las piezas que están a su cargo en cada uno de los Reales Sitios. Consta el precio, pero no el peso fijado por el Contraste. Y en la tercera figuran solamente las piezas entregadas a la azafata Mª Ventura Sobrino de la Plaza, pues las cuentas las tiene el Contralor.

Pero la lista del Jefe de la Furriera está incompleta, por lo que el día 14 Pedro Gordillo escribe al Contralor enviándole la lista para que reclame a Marín que la rehaga, añadiendo la fe del Contraste y a él mismo le solicita que añada la cantidad que se pagó al platero que hizo las piezas de la primera lista. El Contralor contesta en la misma carta, sin fecha en esta ocasión, y le dice que le envía las listas del retrete con todos los datos y añade que ha podido constatar que en la lista de la furriera faltan unos braseros que se hicieron desde 1729 a 1748 por lo que es necesario que se incluyan. Francisco Marín no contesta, por lo que Gordillo le vuelve a pedir el día 17 que pase las piezas por el Contraste de la Villa. El día siguiente Gordillo

recibe la contestación, pero no la que esperaba, ya que Marín solicita un carruaje para que Jerónimo de la Campa pueda ir a Aranjuez y El Escorial y traer al Buen Retiro la plata para llevarla al Contraste. Por fin enviará los datos solicitados, aunque están sin firmar y sin fecha.

Cuando parece que todo está dispuesto para proceder al reparto, surgen nuevas dudas sobre si en alguna de las piezas existentes se utilizó plata del anterior reinado, sobre si puede haber plata de la Reina en el cuarto del Rey etc. La última nota es del 1 de junio de 1759 y en ella piden a la azafata Dña. Josefa Gama que entregué la plata que estuvo a su cuidado para reconocer cuales deberían entrar en el reparto qué debía de hacer el juez de la testamentaría. Suponemos que todo se arregló y que el resto de los documentos se encuentran en otro legajo que no hemos podido localizar.

Pero lo importante de este dossier es que, aparte de informarnos sobre como se llevó a cabo el cumplimiento de la última voluntad de la soberana, nos aporta los datos sobre los plateros que trabajaron para ella, las piezas que hicieron y donde se encontraban.

Los días 18 y 22 de enero de 1759 el antiguo Jefe de la Furriera, Francisco Marín y Sandoval, envía a Pedro Gordillo los datos pedidos sobre los *braseros*, el cual los mandará al Contralor el día 23. Se trata de la certificación del Contraste del peso y tasación de cada uno de los braseros y bacinicas de plata que estuvieron al servicio de la Reina, hechos entre 1729 y 1748. Actúa como Contraste **Félix Leonardo de Nieva**, el cual había firmado el certificado el día 17. Cobra 125 reales de vellón por su trabajo. Por su especial relevancia, copio el texto a continuación[6].

Son en total ocho braseros y diez bacinicas. La descripción de los braseros es muy parecida, por lo que recojo la de la pareja mayor para hacernos una idea de cómo eran pues, lo mismo que el resto de la plata real, no se conservan. "*Dos braseros de plata grandes hechura de copas con pies atornillados de tornillos huecos, dos asas emborjadas* (en dos de las otras parejas pone engoznadas) *con banquillos y nudetes y dentro su bacía también con dos asas engoznadas, banquillos y nudetes cada una, y dos badilas hechura de concha con un mascarón* (dos de las parejas tienen las badilas en forma de concha con dos cabezas, cabo salomónico y un mono por remate una y con un mascarón la otra. Una de las parejas tiene las badilas distintas). *Cada bacía tiene dos tuercas de yerro*". Todas tienen el escudo real. La pareja más grande pesó 109 marcos 5 onzas y 2 ochavas y fue tasada en 80 reales de plata provinciales el marco, con un total de 8.772 reales y medio de 17 cuartos

6 Documentado hasta ahora entre 1753 y 1756. Fue Apoderado de la Cofradía de Artífices plateros de Madrid en 1753. F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional.* Madrid, 1987, p. 405. Se conocen marcas suyas fechadas entre 1754 y 1762, A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA, J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana.* Madrid, 1984, pp. 157-158. En septiembre de 2006 fue subastada en la Galería Segre una bandeja con su marca y la fecha 54, que figuraba en el Catálogo con el nº de lote 445. En el documento figura como Contraste Marcador de plata y tocador de oro de la villa.

cada brasero. La segunda pareja pesó 106 marcos, 6 onzas y 4 ochavas, a razón de 80 reales de plata provincial, la tasa en 8. 545 reales de plata de 17 cuartos cada uno. La tercera pesó 82 marcos, 3 onzas, a razón de 76 reales de plata provincial el marco, suma 6.260 reales y medio. Y la última 36 marcos y 4 onzas, a razón de 80 reales el marco monta un total de 2 920 reales. Estas cantidades de dinero corresponden solamente al valor de la plata.

En cuanto a las *bacinicas*, a pesar de estar citadas en diminutivo no parece que fueran especialmente pequeñas. Se trata de piezas de aseo destinadas a contener líquidos y que adoptaban formas diferentes, aunque en este caso no se describen. Son en total 10 que pesan en torno a los 7 marcos y medio cada una, salvo una que pesa 11 marcos, 1 onza y 6 ochavas. La mayoría tiene un asa, aunque una pareja tiene dos, y el escudo Real "tallado". Todas están tasadas en 80 reales de plata provincial el marco. El total de la partida es de 32.844 reales y cuarto de plata de 17 cuartos.

El día 22 el mismo Francisco Marín envía a Gordillo la fe del Contraste del *brasero grande de plata* de la Reina que no había incluido en la lista anterior porque creía que no era necesario ya que era muy conocido. El Contraste es también **Felix Leonardo de Nieva** que había entregado su tasación el mismo día 22. Pesó nada menos que 138 marcos y 6 onzas sin contar las ruedas de latón y los tornillos de hierro y lo tasa a razón de 80 reales de plata provincial cada marco, es decir, igual que las piezas anteriores. El total del valor se eleva a 11.100 reales de plata y 17 cuartos. Creo que la importancia de la pieza merece que transcriba su descripción (con ortografía actual). Francisco Marín dice en la carta que es de "figura abarquillada", pero el Contraste aporta numerosos detalles: *"Un brasero de plata grande que se compone de una pieza con seis leones asegurados con tornillos y tuercas con sus ruedas de latón aseguradas con tornillos de yerro, moldura de contorno y en medio cincelado un peñasco con diferentes animales y conchas sobrepuestas con tornillos y tuercas, cuatro nichos donde encajan cuatro figuras que sostienen dicho brasero aovado con dos asas hechas de una figura, sobre la cabeza de una sirena, un mascarón cada una, dos escudos de Armas Reales sobrepuestos con tornillos y tuercas, y por la parte de abajo su remate y dentro su bacía con dos asas hechas de dos serpientes enroscadas unas en otras, y en suelo de dicha bacía una chapa de hierro clavada que se ha puesto por haberse gastado la plata; y una badila hechura de concha y el cabo labrado de filetes, hojas y medias cañas con Armas Reales..."*. Debía de ser una pieza verdaderamente espléndida.

Datos sobre los plateros y las piezas hasta 1748

A través de la documentación manejada, se puede conocer cuáles fueron los plateros que trabajaron para la Reina haciendo objetos de uso personal. Durante los años en que fue Princesa y luego Reina hasta fines de 1748, todas las cuentas son presentadas por **Miguel Manso**, que figura como platero de la Casa de la Reina y tienen fecha desde 1742 a 1749. Todas son piezas de uso diario: de luz, de aseo, de

calor y de mesa de gabinete. Las cuentas presentadas por Miguel Manso son siete con un total de 9 piezas. Son realmente pocas y tardías, pero hay que tener en cuenta que ella debió de traer bastantes de Portugal y que quizá usó las de su fallecida suegra. El hecho de que prestase diversas piezas a sus cuñadas solteras hasta que se casaron parece confirmar que no le faltaron en absoluto.

La primera data del 7 de julio de 1742 y le fue pagada el 31 de diciembre de ese año. Son *dos cafeteras con garras por pies, pico, tapador con remate, un escudo y la inscripción Serma. Prinzesa*. Fueron pesadas por el Contraste de la villa **Juan López Sopuerta**[7] por lo que sabemos que pesaban 8 marcos y 5 onzas y valoradas a 80 reales provinciales el marco, cantidad en que se valora la plata a lo largo de todos los años estudiados en este artículo, y, sumadas todas las cantidades de material, hechura y diversas intervenciones, fueron tasadas en 1.727 reales de vellón. En la misma fecha le pagan a Manso *una palmatoria "con molduras de ces y contornos cincelados de bajo relieve y picados los fondos de zapa... labrado con armas en el cabo de la Srma Prinzesa"*. La pesó el mismo Contraste y el resultado fue de 1 marco, 2 onzas y tres ochavas. El valor total fue de 378 reales de vellón.

La siguiente cuenta es del 30 de diciembre de 1746 y en ella figura "*una caja quadrada prolongada con gallones cincelada de relieve mosaico con la historia de Paris*". En la fecha en que se hizo la caja Bárbara ya era Reina, por lo que figura el escudo Real. Se utilizaba para los bizcochos. Pesó según la fe del Contraste **Bernardo Muñoz Amador** del 17 de septiembre, 8 marcos 3 onzas y 2 ochavas y el total de la tasación alcanzó los 2.057 reales de vellón. También pesó este mismo Contraste el 20 de agosto "*una escupidera aovada de contornos con pie y tapa y una salvilla pequeña con moldura de contornos y pie atornillado entorchado de cintas y cincelados y picados los fondos de zapa, todo dorado por dentro y fuera y con las armas Reales...*" que hicieron 5 marcos, 5 onzas y 4 ochavas y media. Fueron tasadas en 2.322 reales de vellón.

El 10 de abril de 1748 **Manso** presenta una cuenta por *un barreño grande liso, con moldura "torneada al canto" y con el escudo Real*. Según el Contraste **Lorenzo González Morano** pesó 16 marcos y 5 onzas, tasando el total en 3.353 reales de vellón.

El 4 de septiembre de 1748 **Manso** presenta la última cuenta de esta etapa por *un jarro y una palangana* de plata sobredorada. Actuó como Contraste, el 31 de

---

7 Fue Contraste y Marcador de Villa y Corte y, además, Platero de Plata de la Cámara de Su Majestad de 1724 a 1746. F.A. MARTÍN, "Plateros reales en el siglo XVIII y marcas de las piezas del Palacio Real de Madrid". *Reales Sitios* t. 20, nº 77 (1983), pp. 37-44; idem, "Los plateros Reales en el siglo XVIII". *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería Española.* Zaragoza, 1984, p. 233; idem, *Catálogo de la Plata del Patrimonio...* ob. cit., pp. 380 y 402; idem, *Catálogo de la plata. Museo Municipal de Madrid.* Madrid, 1991, p. 6; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros reales en la Corte Borbónica madrileña". *El Arte en las Cortes europeas del siglo XVIII.* Madrid, 1989, pp. 207-216; idem, *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid.* Madrid, 2004, pp. 130 y 132; A. FERNANDEZ, R. MUNOA, J. RABASCO, ob. cit., p. 155.

agosto, el mismo que el de la pieza anterior. Pesaron 9 marcos, 2 onzas y 10 ochavas y fueron tasadas en 4.509 reales de vellón.

Al final del documento se consigna la existencia de *dos sillitas* hechas en esta misma etapa, pero de las que se perdió la cuenta por lo que no se pone el precio ni pasaron por el Contraste.

En cuenta aparte, fechada el 10 de marzo de 1746, figura la pieza más importante que hizo **Manso**, un *brasero* que, según la fe que dio el Ensayador de oro y plata de Corte **Bernardo Muñoz de Amador**, pesó 139 marcos, 5 onzas y 6 ochavas, es decir alrededor de 32 kilos de plata. La valora a 80 reales el marco, por lo que apunta en la cuenta 22.355 reales como valor, sólo de la plata. No hay una descripción, pero sí que deslinda las partes de que consta, ya que las valora de manera distinta. Gracias a ello sabemos que constaba del brasero propiamente dicho, un pilón, cuatro figuras grandes y el borbotón del agua. Cuatro leones servían de asiento al pilón, caracoles, ranas y sabandijas que adornaban la superficie, el escudo real cincelado y diversos remates. Más cuatro ruedas de bronce que estaban debajo de los leones. El precio que pide por el conjunto es de 25.697 reales que al pagador le parecen excesivos, por lo que tras hacerle una serie de reflexiones, lo rebaja a 22.622 reales. Así pues, el precio total del brasero fue de 45.047 reales de vellón.

Datos sobre los plateros y las piezas desde 1749 hasta 1758

Por los inventarios siguientes conocemos los plateros que trabajaron para la Reina desde primeros de enero de 1749 hasta su muerte. **Miguel Manso** sigue trabajando para ella y figuran cuentas suyas hasta 1753.

En 1750-1751 presenta 3 facturas **José de Pita**, que fue nombrado Platero Supernumerario de la Real Cámara el 20 de octubre de 1740. Aparece en la relación de la Nueva Planta de la Real Cámara y en el Libro de Asientos que va desde 1724 a 1769[8].

En 1751 **Fernando de Velasco** presenta una sola. De este artífice se conocen varias noticias desde 1741. Fue "mozo de oficio de los de boca", cargo concedido tras haberse encargado del cuidado de la plata durante un viaje regio. Fue nombrado Platero de Plata de la Real Casa (honorario) el 25 de mayo de 1738. No se tuvo que examinar, ya que ocupó la Mayordomía de la Hermandad de mancebos y éstos eran considerados maestros después de un año de tener el cargo[9].

En 1754 **Ives Larreur** cobra dos piezas. Es también francés y maestro de privilegio como sus tres hermanos, Jean Baptiste, Barthèlemy y Jean Thomas y como

8 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio...* ob. cit., p. 406; idem, "Los plateros Reales..." ob. cit., p. 233; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros reales..." ob. cit., pp. 207-216.

9 F.A. MARTÍN, "Los plateros Reales..." ob. cit., p. 230; idem, "Plateros reales en el siglo XVIII y marcas..." ob. cit., pp. 37-44; idem, *Catálogo de la Plata del Patrimonio...* ob. cit., p. 389; idem, *Catálogo de la plata. Museo...* ob. cit., p. 18; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Plateros reales..." ob. cit., pp. 207-216, dice que el nombramiento de Platero de la Real Casa fue el 19 de abril de 1748.

lo será Farquet del que escribimos a continuación. En abril de 1730 eran plateros de la Reina Isabel de Farnesio y en 1747 aún se les nombra como plateros de la Reina viuda e Yves concretamente fue nombrado platero supernumerario de la Real Casa. Como vemos también trabajó para la doña Bárbara de manera puntual. Murió en 1761 o 1762[10].

A partir de 1755 y hasta la muerte de la Reina es **Juan Farquet** el que trabaja para doña Bárbara, presentando 11 facturas con un total de 17 piezas. Este platero es de origen francés y está documentado desde 1740 hasta su muerte en 1774. Aprendió en Madrid, pero fue dispensado de examinarse, por lo que se le considera como uno de los maestros de privilegio, circunstancia que compartió con otros plateros franceses, que, con otros privilegios de los que gozaron fue la causa de numeroso pleitos con la Congregación de San Eloy. El 7 de noviembre de 1740 fue nombrado platero supernumerario del Rey Felipe V en la futura de Medrano. Y en los años que aquí estudiamos, lo era de la Reina doña Bárbara. En los 60 ocupó algunos cargos en Palacio y, a pesar de que los maestros de privilegio mantenían escasa relación con la Congregación de San Eloy, él ocupó los oficios de mayordomo, aprobador y apoderado de la cofradía[11].

Además se contabilizan una serie de piezas entregadas en 1755 por **Juan de San Faurí**, que era platero supernumerario de la Casa del Rey desde 1738 y uno de los más famosos en su momento. Este platero, francés como los anteriores, ingresó en 1735 en la Hermandad de Mancebos Plateros de Madrid y en 1740 ocupó la Mayordomía, lo que se convalidaba con la aprobación como maestro. Disfrutó de diversos cargos en Palacio y fue Ensayador de la Casa de la Moneda. Murió en 1758[12].

Siguen siendo piezas de uso personal y, en líneas generales y salvo alguna excepción, ninguna especialmente importante ni por peso ni por hechura. En el mismo expediente figuran otros tres documentos, que parecen borradores, con el peso y, de algunas, la tasación total de cada pieza, aunque no pone el nombre del Contraste que hizo el trabajo. Hay que consignar que, a veces, no coinciden las fechas ni los

10 J.M. CRUZ VALODOVINOS, "Primera Generación de plateros franceses en la Corte borbónica". *Archivo Español de Arte* (1982), pp. 84-101; idem, "Platería" en A. BONET CORREA (coor.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España.* Madrid, 1982, p. 127; idem, "Plateros reales..." ob. cit., pp. 207-216; idem, *El Arte de la Plata. Colección Hernández-Mora Zapata.* Murcia, 2006, p. 274. F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio...* ob. cit., p. 402; idem, *Catálogo de la plata. Museo...* ob. cit., p. 21.

11 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera Generación..." ob. cit., pp. 84-101; idem, "Platería" ob. cit., p. 127; idem, "Plateros reales..." ob. cit., pp. 207-216; idem, *El Arte de la Plata...* ob. cit., p. 214; F.A. MARTÍN, "Los plateros Reales..." ob. cit., p. 233; idem, *Catálogo de la Plata del Patrimonio...* ob. cit., pp. 377 y 398; idem, *Catálogo de la plata. Museo...* ob. cit., p. 21.

12 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera Generación..." ob. cit., pp. 84-101; idem, "Plateros reales..." ob. cit., pp. 207-216; idem, *El Arte de la Plata...* ob. cit., p. 284; idem. *Valor y lucimiento...* ob. cit., p. 152. F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio...* ob. cit., p. 408 aporta documentación hasta 1762; idem, "Los plateros Reales..." ob. cit., p. 233; A. FERNANDEZ, R. MUNOA, J. RABASCO, ob. cit., pp. 156-158.

números de una lista con los de otra. He intercalado los datos de todos los documentos para tener una idea completa de los que disponemos.

El segundo inventario[13] está firmado por el Jefe de la Furriera el 10 de noviembre de 1758 y enumera las piezas que están en cada uno de los Sitios Reales. En el *Buen Retiro* están 2 *braseros grandes* (copas braseros como figuran siempre ya que definen su forma), de los que únicamente se dice que son redondos y tienen pies, asas y sus badilas que pesaron 106 marcos, 3 onzas y 6 ochavas y se tasaron en total en 21.462 reales de vellón, que le fueron pagados a **Miguel Manso** en octubre de 1749 y se hicieron para completar el servicio y no tener que llevar y traer los otros de los Sitios Reales. Esto se debe a una orden dada por el Rey el 14 de mayo de 1749, según la cual se debían dejar la mayor parte de los muebles que había en cada uno de los Reales Sitios y completarse los que fuesen precisos a fin de que hubiese lo necesario para la Real servidumbre, evitando los gastos de los repetidos desplazamientos. 4 *bacinicas*, una antigua alta que perteneció a la Infanta Luisa Isabel (11 marcos, 1 onza y 6 ochavas) y otras 3 de la misma procedencia, pero que fueron rehechas por el mismo **Manso** que las cobró en mayo de 1749 (21 marcos, 5 onzas y 4 ochavas, que importaron 3.510 reales). Otras *2 bacinicas* que con dos más fueron hechas por **Miguel Manso** y cobradas en octubre de 1749. Eran redondas, torneadas al canto y con dos asas. Todas pesaron 30 marcos, 7 onzas y 3 ochavas y fueron tasadas en total en 6.352 reales y 17 maravedís.

Juan Farquet fue el autor de otras *2 bacinicas* con las armas Reales, (8 marcos, 1 onza, 2 ochavas valorada en 1.557 reales y 8 marcos y 2 onzas, tasada en 1650 reales respectivamente), una la cobra en marzo de 1754 y la otra en febrero de 1755. Este platero será el autor del resto de las piezas del Buen Retiro: *2 candeleros con pantallas redondas a manera de embudos*, con sus *espabiladeras*, encargados por el Duque de Solferino para la mesa de juego de la Reina que también le pagaron en febrero de 1755; *4 candeleros pequeños con pie sochapado y mecheros atornillados con arandela y pantalla*, se le abonaron en abril de 1758 (12 marcos, 4 onzas 3 ochavas, importaron en total 5.107 reales) y se hicieron por no ser suficientes los que tenía la Reina de su propiedad; *una olla de humos grande con su tapa y un cañón largo de varias piezas*, sin fecha ni peso. Además, en este Real Sitio había *dos pares de espabiladeras* de plata lisas y *2 candeleritos* que fueron de Felipe V y *una badila* hecha para el brasero de la camilla que le regaló el Rey sin ella.

En el *Palacio de Aranjuez* había *2 copas de plata (braseros)* con sus vacías y badilas que habían pertenecido a Felipe V y pesaron 109 marcos, 5 onzas y 2 ochavas. *Una copa* pequeña (brasero) que formaba pareja con otra que estaba en San Lorenzo que se hicieron para la camilla de la Reina, para completar "la tanda", son obra de **Manso** que las cobró en octubre de 1749 y pesaron 31 marcos, 7 onzas y 6 ochavas y media con un precio total de 6.480 reales y 8 maravedís; *2 bacinicas* iguales cobradas por **Manso** en octubre de 1749, de las que no consta el peso ni el precio.

13 Recordemos que el primero abarcaba las piezas anteriores a 1749.

En el *Palacio de San Lorenzo, 2 bacinicas iguales torneadas al canto*, que según la lista fueron hechas en el reinado anterior, pero en el margen pone que pueden ser las que se pagaron a **Manso** el 21 de julio de 1750 y que pesaron 15 marcos, 6 onzas y 3 ochavas con un precio total de 3.033 reales y medio de vellón; *2 copas redondeadas* que sí fueron hechas para Felipe V y que pesaron nada menos que 82 marcos y 3 onzas; *un brasero pequeño en forma de copa torneada y pulida al canto, con su badila* y que como casi todas tenía las armas Reales. Aunque pone que se hizo en el reinado anterior, en el margen pone que puede ser la citada en Aranjuez, es decir la pareja cobrada por **Manso** y pueden ser las que constan cobradas por **Manso** en julio de 1750, que pesaron 36 marcos, 4 onzas y ochava y media y por los que le pagaron 7.437 reales y 25 maravedís, aunque no he encontrado ninguna cuenta de esta fecha.

Al final del documento el Jefe de la Furriera dice que para todas estas piezas "*no se ha contado nunca para su construcción con otro caudal que el que se ha pedido por la oficina de Contralor para todo lo referido...*".

El último inventario es el de las "*Alhajas que se ejecutaron para servir en el Real Cuarto de la Reina... y se entregaron para este efecto a la Sra. Dña. María Bentura Sobrino de la Plaza, azafata de S.M....*". Los recibos de todas ellas constaban en poder del Contralor. En esta lista no consta peso ni precio, que figuran en lista aparte, pero alguna de las piezas está muy bien descrita y, en algunos casos, creo que merece la pena transcribir el documento al menos en parte, para poder imaginar su aspecto.

Miguel Manso cobró en noviembre de 1751 un *cacito* con tapador engoznado y dorado por dentro. Pesó 1 marco, 7 onzas, 2 ochavas y fue valorado por el Contraste en 977 reales.

José Pita una *enfriadera* compuesta por "*un cubo de plata de contornos con asa hueca y dentro una cafetera también de contornos con su tapador y remates y asa redonda de hilo, y dicha cafetera dorada por dentro*". Fue cobrada por el platero en septiembre de 1750, después de ser valorada por el Contraste en 1.456 reales. Su peso era de 12 marcos, 5 onzas y 4 ochavas.

El resto de las piezas son obra de **Juan Farquet**: *Dos cazuelas o bacinicas* "*de plata redondas con dos orejas por asas armas Reales y letras que dicen Reyna Retrete*", abonadas en enero de 1755; pesaron 2 marcos, 4 onzas y 6 ochavas cada una y valieron 567 reales; "*Dos candeleros de plata con pies nudetes y en medio sus varillas corridas de filetes y medias cañas y en ellas una cartela y a la parte de atrás una vaina donde van sus tijeras y otras cartelitas que sirven para las pantallas redondas y las dos cartelas con sus arandelas y mecheros redondos y algunas piezas cinceladas tallado y picado con Armas Reales*", se le pagaron en septiembre de 1755. Pesaron 18 marcos y 2 ochavas y costaron en total 6.077 reales. "*Un pistero de plata aovada con pie, pico al aire, asa y tapa engoznada con Armas Reales todo dorado*", que fue cobrado en octubre de 1755 (pesó 2 marcos 1 onza y 6 ochavas valorado en total en 1872 reales y 24 maravedís). "*Un cubito de plata hechura de barril con tapa de*

rosca con que se atornilla en su cañoncito, y demás otro taponcito que entra ajustado, con su remate y una salvilla pequeña con moldura de contornos y pie atornillado con su nudete...". Esta pieza (pesó 3 marcos, 4 onzas y 5 ochavas, valorado con la hechura en 1824 reales y 17 maravedís) la entregó **Farquet**, tras cobrarla en julio de 1756, en un arca cubierta por dentro y por fuera de terciopelo carmesí guarnecida de galón "mosquetero" de oro y herrajes dorados; "*Un frasquito de oro aobado liso y pulido con un cuadrado en medio del cuerpo y un vaso que entra ajustado hasta el cuadrado de dicho frasquito y en la boca y su rosca en la que entra una tapa atornillada de tornillo hueco*", la cobró en febrero de 1757 (pesó 5 onzas, 7 ochavas y 2 tomines de oro de ley de 21 quilates y 3 granos) tras entregarla en un estuche de zapa verde; "*Otra pieza de plata compuesta de dos cuerpos grandes, el de abajo sirve, al parecer, de brasero, calada con tres pies divididos por los medios por roscas y huecos para poner dentro unas bolas de bronce y por la parte de adentro de dicha pieza grande, una rejilla de bronce con cuatro pies y en medio de ella un botón. La otra pieza que se ajusta encima hechura de olla con el cuello largo, y sobre ella otra más pequeña ajustada hechura de embudo engoznado con una aldavilla asimismo engoznada y sobre él se arman siete cañones de diferentes tamaños con sus roscas y entre ellos hay uno vuelto y otro pequeño dorado por dentro y fuera, todos redondos con sus molduras en los ajustes y fuera todos redondos con sus molduras y en las piezas principales grabadas cuatro R que sirven de señales*". Es, en verdad, una pieza curiosa y que ya entonces debió de parecérselo a los que hacían el inventario, pues muestran su extrañeza y la describen con especial cuidado. Por ello he creído conveniente copiar entero el texto. Pesó 32 marcos, y onzas y 3 ochavas. Fue cobrada por **Farquet** en septiembre de 1757 y la entregó también en una caja forrada en bayeta encarnada y cubierta de cordobán negro. A continuación y en el mismo párrafo se cita *una olla grande de cobre* para tener agua en el retrete cobrada el 12 de diciembre del mismo año. Y finalmente *dos ollitas con pie cuadrado* "*asa pico y tapador engoznado con un tornillo por remate de madera que le atornilla una roseta en cada una, doradas por dentro y en cada olla tallado un escudo de Armas Reales. Una mancerina también de plata con moldura de filetes al canto, recercada la falda de gallones estreados, hojas y conchas chinescas y pocillo hecho de hojas... toda dorada*". Ambas piezas fueron pagadas en abril de 1758.

En lista aparte cuentan *3 ollitas* y no dos ya que la azafata dio dos recibos distintos y pudo haber una confusión al hacer el inventario. Pesaron las tres 13 marcos y onzas y 2 ochavas y media y fueron valoradas en 5.172 maravedís. La mancerina pesó 1 marco, 6 onzas y 7 ochavas.

El inventario termina con una nota en la que se dice que las piezas se han entregado a los oficios correspondientes en presencia de D. Pedro de Castilla y tiene fecha de junio de 1759.

Además de todas estas piezas, en las listas en las que consta el peso de cada una, hay algunas que no figuran en los inventarios. Así en noviembre de 1756 se pagan dos piezas de plata *que sirven para pantallas con sus varillas y en cada una*

su tafetán verde con sus guarniciones de plata, pesaron 3 marcos, 1 onza y media ochava. Al margen pone que no consta recibo y por lo tanto ignoramos el nombre del platero que las hizo.

En otra de las listas figuran también "*dos guarniciones de plata para pantallas de contornos con sus vainas y muelles y dos abanicos también de pantallas, que todo peso 1 marco, 2 onzas y 5 ochavas, con precio total de 521 reales y 17 maravedis*". En este caso sí sabemos que estas piezas fueron hechas por **Juan Farquet**, que las cobró en julio de 1756.

En septiembre del mismo año **Juan Farquet** cobra *2 rejuelas, 2 cerraduras y 4 remates de plata para una jaula grande*, que pesaron 1 marco, 5 onzas y 3 ochavas (1.240 reales y 17 maravedís), y *otra rejuela* para una jaula pequeña, que pesó 2 onzas y 4 ochavas y media (173 reales y 25 maravedís).

Una de las listas nos ofrece una serie considerable de piezas que no figuran en los inventarios. En ella aparecen todos los plateros que trabajaron para la Reina. Estas piezas no consignadas son: De **Miguel Manso** una *jarro* mediano con pie, asa y pico tapador con una inscripción en la que ponía "Reyna retrete", que pesó 3 marcos y una ochava valorada en 606 reales y 17 maravedís y que fue cobrado por el platero el 28 de agosto de 1749. También hizo un *orinal* en enero de 1753, que pesó 17 onzas y media y con la hechura fue valorado den 500 reales.

De **José Pita** un *cubierto de oro* compuesto de cuchara, tenedor y cabo de cuchillo, pesó 9 onzas, 6 ochavas y 7 granos que, según el fe del Contraste firmada el 28 de marzo de 1750, valía 2.672 reales y tres cuartos. Le fue entregado a Catalina López, barrendera de retrete de la Reina. En octubre de 1751 cobra *dos bacinicas*, que pesaron 18 marcos y valen 3672 reales.

Fernando Velasco hizo *dos candeleritos* ochavados con pies y asas y *dos espabiladeras*, que cobró en junio de 1751 y pesaron un total de 3 marcos y 2 ochavas, valorados en 824 reales.

El francés **Yves Larreur** también trabajó para la Reina ejecutando en 1754 *dos abanicos* de tafetán verde con varillas, tijeras, cadena y apagaluces de plata, que pesaron 10 onzas y fueron tasados en total en 448 reales, y *dos pantallas de candeleros* con varillas de plata, que pesaron 3 marcos y 9 ochavas con un valor total 824 reales y 8 maravedís.

Las más numerosas son las piezas realizadas por **Farquet**, y que aparecen fechadas entre enero de 1754 y abril de 1758. En primer lugar se consigna *Una bacinica* con un asa y el escudo de la Reina y que pesó 8 marcos y 2 onzas, entregada el 2 de febrero de 1755, valorada en 1650 reales. En marzo de ese año cobra *dos peroles* de plata, uno mayor que el otro, con dos asas cada uno y un *cacito* con su pico y cabo con rosca para la manija de madera, que pesaron 21 marcos, 1 onza y 1 ochava. No consta el precio. En noviembre figura la cuenta de *un orinal* con su asa y las armas de la Reina, que pesó 2 marcos y 3 ochavas y que importó 425 reales y 17 maravedís.

Juan de San Faurí entregó en noviembre de 1755 varias piezas contrastadas por **Félix Leonardo de Nieva**: "*Dos cafeteras de plata redondas con sus cuadrados por pies, asas, picos y tapas con remates; una tercera con pico al aire, tapa con remate y asa*", las tres tenían las asas forradas de palma; "*dos braseritos triangulos con tres cartelas y en medio su lamparín para dichas cafeteras y un cuenco con su cuadrado por pie*, de peso de 11 marcos y 4 onzas. El valor total de todo ello fue 3.036 reales. Éste debe de ser el servicio nuevo de café al que hace referencia Pedro Nebot en su contestación a la pregunta sobre las piezas de plata a su cargo. Dice que fue encargado para la Reina por el Duque de Alba, que era el Mayordomo Mayor del Rey, aunque esto no aclara quién lo pagó. El que fuera hecho por un platero del Rey y encargado por su Mayordomo hace pensar que fuera pagado por el Rey como regalo a su esposa[14].

El expediente termina con nuevas relaciones de las piezas, esta vez con la anotación de las arcas de las que salió el dinero para pagarlas desde 1749 hasta 1758. Básicamente son la Tesorería Mayor y la Tesorería Mayor de la Guerra. Suponemos que con todos estos datos, podrían seleccionar las piezas que se podían repartir y proceder a su entrega. No tenemos noticia de que cómo se llevó a cabo, pues probablemente esté en otro legajo hasta ahora desconocido. En todo caso lo que nos interesa a los especialistas en platería está en el ahora estudiado, ya que es en el que constan los nombres de los plateros que trabajaron para la Reina y las piezas que hicieron para su uso particular.

Desgraciadamente ninguna de estas piezas se conserva. Los legados, donaciones y mandas, el hacer piezas nuevas con la plata de otras más antiguas como hemos visto en estos documentos con una serie de vacinicas y, finalmente, el paso de los franceses por Palacio durante la Guerra de la Independencia, hace que no haya quedado prácticamente ningún objeto de plata perteneciente a la familia Real anterior al siglo XIX.

14 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la platería. Museo...* ob. cit., pp. 47-48.

Plata y plateros en el lustro sevillano

FERNANDO A. MARTÍN
Patrimonio Nacional

A lo largo de las investigaciones que hemos estado realizando con motivo del Coloquio Internacional organizado por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla y la Casa de Velázquez, nos hemos encontrado con una serie de documentos que son muy ilustrativos de la actividad platera en dicho lustro, con noticias y datos interesantes sobre plateros locales tanto sevillanos como de Cádiz o del Puerto de Santa María.

Es de lamentar que de todo ello no nos llegase ninguna de las piezas que se mencionan, pero lo que sí nos queda claro es el hecho de que para los grandes encargos se demandaba la intervención de los plateros reales y que las reparaciones y aderezos se realizaban por los artífices locales. Sólo en dos casos puntuales se encargan piezas nuevas a artífices locales como Domingo Petit de Cádiz o las de Tomás Sánchez Reciente.

Por otro lado, nos queda claro el arribo de la plata de América en los galeones, a cuya llegada asisten los reyes en Cádiz en el mes de febrero de 1729, y los grandes encargos de piezas en ese mismo año a Juan de Jacques.

Al margen de todo ello, queremos aclarar y puntualizar algunas cuestiones sobre el conocido relicario del "*Guezo del dedo de San Fernando*" (lám. 1). Este relicario que dimos a conocer en el año 1987[1], lo catalogamos entonces como pieza que se hiciera en el periodo en el que la Corte estuvo en Sevilla, pues el dedo del Santo

1 F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional.* Madrid, 1987, p. 67, nº 36.



LÁMINA 1. *Relicario de San Fernando.*



LÁMINA 2. *Arca relicario.*

se desprendió cuando se realizó el traslado de San Fernando a la nueva Urna de plata de Laureano de Pina. Cruz sigue esta teoría, en el catálogo de la exposición sevillana del convento de San Clemente[2], pero según hemos podido constatar por la documentación del archivo de la Colombina y la del Palacio, esta pieza se pagó junto con el trono de la catedral hispalense y aunque no aparece en el lienzo que se atribuye a Domingo Martínez, creo que no nos equivocamos al atribuirlo al platero de la catedral Manuel Guerrero, que llevó a término dicho trono, como lo ponemos de manifiesto en el catálogo de la exposición del Barroco andaluz[3].

Este relicario se donó por el Cabildo de la catedral de Sevilla a la reina Isabel II, por acta del 4 de octubre de 1862, y una comisión delegada del mismo hizo entrega del relicario en el Palacio Real de Madrid el 3 de noviembre de ese mismo año. El relicario se mantuvo en las habitaciones de S.M. y en el relicario de la Real Capilla hasta el año en que Doña Isabel se establece en Sevilla y el 19 de enero de 1877 se le envía pues lo reclama como pieza privada, para tenerlo en su oratorio, y como tal, se lo lleva a París, en donde lo mantiene con ella en el palacio de Castilla hasta

2 J.M. CRUZ VALDOVINOS, Catálogo de la exposición *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, p. 324, nº 235.

3 F.A. MARTÍN, Catálogo de la exposición *El fulgor de la plata*. En prensa.

su muerte en 1904. Por disposición testamentaria de la soberana esta reliquia de San Fernando se incorpora al relicario de la Real Capilla de Madrid, la entrega del mismo la hace la Infanta Doña Paz y aparece ya reflejado en el inventario de 1910.

Por último, debemos mencionar el arca de madera tapizada al exterior con un brocado de sedas policromas, oro y plata, perfilada con pasamanería de plata de dibujos geométricos y herrajes de plata con cabezas de querubes alados y la boca de la cerradura ornada con los escudos de España y Portugal (lám. 2). En su interior se guardan diversas telas y plumas procedentes del antiguo sarcófago del Santo Rey, guardadas en unos cojines en los que un cartel nos informa que se habían mantenido junto a su cuerpo durante 477 años. Estas reliquias se debieron de retirar con motivo del traslado del cuerpo de San Fernando a la nueva urna de plata en el mes de mayo de 1729 y de acuerdo con los escudos debió ser un regalo del Cabildo a los príncipes de Asturias Don Fernando y Doña Bárbara de Braganza.

Listado de plateros:

ARNAL, Juan Enrique. Maestro platero aprobado en Madrid el 5 de diciembre de 1723, realizó la vajilla del Príncipe de Asturias desde el 13 de noviembre de 1732 al 30 de marzo de 1733. La forma y manera en que se debía de montar ya la dimos a conocer en el año 2000[4], según el dibujo (lám. 3) que se conserva en el Archivo de Palacio y se componía de: Una corbella grande, cuatro medianas, seis ochavadas, dos cubos grandes y dos medianos, dieciocho compoteras y trincheros ovalados, estos servían de base y las compoteras servían también de ensaladeras, cuatro candeleros y dos azucareros.

GÓMEZ DÁVILA, Antonio Félix. Platero de Sevilla, del que no consta ni fecha de examen ni de ingreso en la Hermandad Gremial[5].

El 19 de mayo de 1729 se le pagan 290 reales por aderezos en la batería de plata de la cocina de boca de la reina.

El 5 de enero de 1730 se le encargan diferentes alhajas nuevas, para la cocina de boca de la Reina y aderezos de otras, por lo que le pagan 1777 reales de vellón .

El 2 de marzo del mismo año, 1730, se le pagan 237 reales y 8 maravedís. Por aderezos en piezas de la cocina de boca.

El 9 de septiembre del mismo año se le pagan 544 reales por aderezos en la batería de cocina de boca de la reina.

El 30 de diciembre del mismo se le pagan 1625 reales y 14 maravedís. Por varias piezas que ha hecho y compuesto de la cocina de boca de S.M. la reina.

---

4 F.A. MARTÍN, Catálogo de la exposición: *En torno a la mesa...* Madrid, 2000, p. 54.

5 Mª.J. SANZ, *Una hermandad gremial: San Eloy de los Plateros 1341-1914*. Sevilla, 1996, p. 143. A.G.P. expediente personal C 445/19.

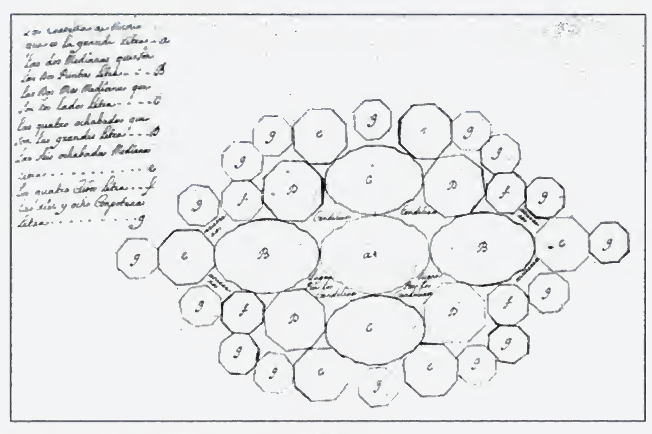


LÁMINA 3. *Diseño de la mesa del Príncipe de Asturias.*

El 8 de mayo de 1731 se le pagan 1882 reales y 12 maravedís. Por composturas y aderezos en la cocina de boca de la reina.

El 26 de septiembre de 1731 se le pagan 2164 reales por lo mismo.

El 1 de junio de 1732 se le pagan 2861 reales a Félix Gómez Dávila por composturas en la batería de plata.

El 14 de mayo de 1733 se le pagan 2258 reales y 28 maravedís. A Antonio Gómez por composturas[6].

GÓMEZ DE CEVALLOS, Pedro Vicente. Platero de oro de la Cámara de S.A., jurado el 29 de agosto de 1728. Entre sus cuentas que van desde el 29 de junio de 1730 hasta fin de julio de 1731, realizó un collar del Santis Espiritus esmaltado de rojo transparente y el 12 de julio se guarneció un retrato de S.A. en oro con cristal. En total ascendió la cuenta a 18.419 reales y 14 maravedís.

JACQUES, Juan de. Platero de Cámara de la Reina desde el 1 de diciembre de 1723. Realiza aderezos y piezas para la cocina de boca de S.M., trabajos que se le pagan por Goyeneche, Tesorero de la Reina, 5000 reales de vellón a cuenta de las

6 La documentación específica de las cuentas está sacada del A.G.P. sección de Jornadas.

alhajas de plata que está haciendo para servir a SS.MM. en esta jornada, fechado en Badajoz a 19 de Diciembre de 1728.

Orden del 3 de julio de 1729 para que se entreguen 10000 onzas de plata en barra a este platero para realizar piezas para el oficio de Boca y Retrete. Deben corresponder con el encargo que lleva fecha del 27 de Junio de 1729 y que son precisas para la jornada del Puerto de Santa María y cuya lista es la siguiente:

PANETERIA: 6 flamenquillas, 4 trincheros, 1 alzadera, 1 juego de oro de cuchillo, cuchara y tenedor.

CAVA: 1 calderillo de plata, 2 frasquillos con sus tapas y contra-tapas, 1 salvilla grande dorada.

SALSERIA: 12 docenas de trincheros, 24 flamenquillas, 3 potajeras con cumplimiento para 12 platos medianos, todo a la ley de Francia.

FRUTERIA: 12 flamenquillas, 12 trincheros, 4 platos grandes como los de la cocina de boca para servir frutas.

CERERIA: 24 candeleros ochavados, 1 palmatoria.

RAMILLETE: 12 ensaladeras, 4 saleros, 4 pimenteros.

Se amplía más tarde con 4 salvillas grandes para la Cava y se añade:

RETRETE: 1 jarro, 1 palangana, 2 chocolateros, una copa mediana, dos pares de espabiladeras y 2 o 3 alhajas que se mandaran hacer sin nombrarlas.

El 18 de octubre de 1729 en Sevilla se le pagan 4459 reales, a este platero de la Real Casa, por el resto de la obra que ejecutó en diferentes alhajas para los oficios de boca, cocina y ramillete.

El 29 de agosto de 1730 se le abonan 5220 reales y 20 m. por dos ollas de plata sobredorada por dentro y fuera para la cocina de boca de S.M. la Reina, para servir los caldos al infante Don Luis y Sres. Infantes.

Cuenta de gastos extraordinarios del 25 de junio al 24 de agosto y fechada el 20 de noviembre de 1731: Por la obra que ha ejecutado de su oficio importa 2864 reales vellón y 11 maravedís en esta forma: 1369 r. y 30 m. de ellos por el peso y hechura de tres platos trincheros que habiéndoles dado la sausería para servir en las galeras cuando S.M. vino desde Sanlucar a Sevilla, se perdieron en ella, 997 r. y 17 m. por el aderezo de 4 ollas para la cocina de boca y los 496 r. y 32 m. por el coste de diferentes cosas que ha compuesto. En estas fechas también consta que realizó un braserillo de plata calado con tres cartelas y tres bolas con la Armas y cifras de la reina para la sausería. La pieza se realizó en Madrid, pues la fe del contraste es de Manuel de Nieva. Por otro lado, Alberto de Aranda da fe de dos platos soldados uno con otro que sirve para el agua caliente que costaron 919 reales.

Del 20 de julio de 1731 consta se le pagan 2410 reales por diferentes alhajas de plata para servir a S.M.

El 30 de enero de 1732 se le pagan 5.012 reales y 12 m. por cinco platos de plata unidos para tener agua caliente y servir a la reina, la fe va firmada por Manuel de Nieva.

LARREUR, Ives. Con fecha 9 de junio de 1730 fue nombrado platero de plata de la Real Casa de S.M. la Reina.

El 23 de julio de 1730 en Cazalla de la Sierra se arregla la cuenta de este platero en 1590 reales de vellón, por dos cubitos de plata ochavados para la cava de la Reina, que el 15 de julio había presentado por 27 doblones de a 60 reales.

El 7 de abril del año 1731 se mandan se le den 60 marcos de plata —reducida a la ley de 11 dineros— para la fábrica de cuatro platos grandes para servir a S.M., de plata que de cuenta de S.M. está labrando en la Real Casa de la Moneda. Los platos eran aovados, dos grandes y otros dos más medianos, y eran para servir a la reina algunos pescados frescos. Ives Larreur es el encargado de dicha obra. El 18 de mayo ya estaban acabados, pues está la Fe del Ensayador de la Casa de la Moneda D. Antonio Montero y la cuenta importó 694 pesos de a 8 reales y 3 cuartillos.

Con fecha 22 de octubre de 1731 D. Juan José Caballero, "teniente de ensayador y de marcador mayor de estos reinos de Castilla, por S.M. (q.D.G.) y su ensayador de las Rl. Casas de Moneda de esta Villa y Corte de Madrid, certifica que de orden de S. M. he ensayado y registrado por el Parangón una porción de vajilla de plata que para este efecto me exivio Mr. Larrol, platero de la reina Ntra. Sra. en distintas piezas cuyo peso las que por estar de ley he marcado, las que estaban marcadas y las que he hallado faltas de ley y sus valores es como sigue". Se refiere ésta a la vajilla que el Infante Don Carlos se llevó a Italia, está dividida en tres lotes como refleja Caballero, el primero que debió ser obra de Larreur pesó 2.059 marcos, 5 onzas y 6 ochavas. El segundo lote estaba "mirada y marcada y dada por ley por Juan Muñoz marcador que fue de esta Villa de Madrid", en este aparece el taller que ya mencionamos en el año 2000; este lote alcanzó un peso de 368 marcos 4 onzas y 2 ochavas. El tercer lote se corresponde con una serie de piezas que por no llegar a la ley o exceder no va marcada y se debió de realizar por otros plateros, alcanzó un peso de 667 marcos, 1 onza y 2 y media ochavas. Todo ello alcanzó un valor de 246.298 reales de plata provincial y 50 maravedís de vellón.

También realizó una cafetera y una tetera que costaron 2720 reales, según cuenta presentada en agosto de 1733.

MARÍN, Nicolás. Platero del Puerto de Santa María.

El 21 de septiembre de 1729 se le pagan 1089 reales por la fundición de cinco platos flamenquillas que se han renovado en la sausería, así como un cucharón y la compostura de diferentes piezas de la cocina, durante la estancia de SS.MM. en esta ciudad.

MEDRANO, Manuel. Platero de la Real Casa desde el año 1713. Se le pagan 8974 reales de vellón por su trabajo en el caudal de camas para el viaje del Infante Don Carlos a Italia en 1731.

PETIT, Domingo. Platero de la ciudad de Cádiz, al que se le encargan con anterioridad al mes de julio del año 1729 la realización de varias piezas para el servicio de la Reina, en concreto, el 10 de julio de ese año el contraste del Puerto de Santa María, Juan José Falcó y Sala, certifica haber visto y pesado dos frascos de plata con sus tapas, dorados por dentro, que pesaron 14 marcos una onza y doce adarmes.

Curiosamente, en la misma fecha y lugar Petit firma un recibo diciendo: *...que ha recibido de D. Francisco Miguel Goyeneche, Tesorero de la Reina 1500 reales a cuenta del importe de dos garrafas de plata sobredorada que he ejecutado para servir las bebidas a S. M. y por la verdad de haberme entregado 100 pesos efectivos en lugar de los 1500 reales lo firmo.*

El 18 de julio el platero de oro y Fiel contraste de oro y plata de la ciudad de Cádiz, Francisco Sevilla Pastor, certifica el peso de una garrafa con su cucharón toda sobredorada, con 14 marcos, 4 onzas y 3/8.

Del 11 de agosto consta otra certificación del mismo contraste de Cádiz en la que dice haber pesado una garrafa y dos orinales, uno mayor que otro, con los escudos de la Reina Ntra. Sra. en 28 marcos, 1 onza y 2 ochavas.

Ocho días más tarde pesa: dos chocolateros y una cuchara para garrafa con las armas de la Reina Ntra. Sra. Que pesaron 9 marcos, 4 onzas y 6 ochavas.

El 7 de septiembre se pesaron dos candeleros y unas espabiladeras con su cajita, todo de plata con las armas de la Reina, que pesaron 6 marcos, 6 onzas y 6 ochavas.

En este mismo contraste se pesaron el 22 de septiembre, doce platos de plata, una salvilla de plata sobredorada y una silleja grande, que pesaron 37 marcos, 2 onzas y 12 adarmes.

El 4 de octubre de 1729 se da la orden de pago de dos garapiñeras que realizó por orden de Don Juan Pizarro, para el oficio del ramillete, para servir bebidas a la Reina. Esta obra debe ser las dos garrafas que figuran más arriba. El ajuste de toda la cuenta fue algo complicado, pues como se ve las obras se fueron haciendo poco a poco según lo mandaban de la Real Casa y recibió, como consta en una de las cuentas, una barra de plata fina que pesó 125 marcos, 6 onzas y 4 adarmes; más recibió 100 pesos de a ocho reales de plata, se tuvo que ir ajustando a lo que había recibido, así, en un primer ajuste quedó debiendo 512 pesos y en el siguiente, tras la realización de las últimas piezas sólo debía 62, 5 ¼ pesos de plata que entregó al mismo tiempo que la cuenta final en el oficio del Contralor el 23 de septiembre de 1729, y lo firma por él y por su hermano Francisco[7].

ROMERAL, Juan del. Platero que con el tiempo llegaría a ser nombrado Ujier de saleta.

El 19 de octubre de 1731 realiza 24 botones de un diamante cada uno de la botonadura rica, cuya factura asciende a 24 doblones que hacen 96 pesos de a 8 de

7 A.G.P. Leg. 41.

plata. Más la hechura de una sortija rica de dos doblones que hacen 8 pesos. Total 104 pesos.

Realizó un cubierto de oro y plato, según una cuenta del año 1733 en Sevilla, que fue ensayado por Antonio Montero y pesado por Juan de Ibarrola Pineda[8].

SÁNCHEZ RECIENTE, Tomás. Platero sevillano que realizó el grabado del arco de los plateros en la entrada de la Corte en Sevilla. Fue nombrado platero de Cámara por el Duque de Frías, el 16 de marzo de 1730 y juró en Cazalla de la Sierra el 21 del mismo mes.

Del 31 de octubre de 1731 tenemos una cuenta de José Sánchez Reciente, pero firmada por Tomás, se nombra platero de Cámara del Infante Don Carlos, para el cual hace: Un jarro, un calentador de agua, una palangana, una fuente aovada, dos trincheros, una salvilla con tres vasos, dos aovados y uno redondo, un cajoncillo para plumas de dientes, dos cajas aovadas para polvos, una tasilla (tacilla) con su tapa, una bandeja estriada; pesó todo 47 marcos y 20 onzas. La cuenta ascendió a 8158 reales y 20 maravedís, tenía recibido 6000 reales por lo que le restan 2158 y 20 maravedís[9].

8 Ibidem. Leg. 172.
9 Ibidem. Leg. 42.

Luces y sombras en la platería de la Catedral de Ávila (1700-1800)

LORENZO MARTÍN SÁNCHEZ
Universidad de Salamanca

FERNANDO GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ

Introducción

Permítasenos un juicio estético y sentimental para introducir esta nueva aportación al conocimiento de la platería religiosa abulense, ya sea por origen o residencia. La Catedral del Salvador, en Ávila, es sobria en su arquitectura; así en su luminosidad y resonancia interior, como en su modesto y recio exterior. No alardean sus fachadas ni perturban los nervios de sus bóvedas la sensación de frescor histórico del fiel, el historiador, el hombre que se adentra en el templo. Ojalá la emoción de irrumpir en un cofrecito lleno de misterios, de voces y recuerdos de almas, perdure en próximas generaciones. Y en los recodos de esta casa, nos detenemos en conocer objetos de siempre que hoy llaman a ser catalogados y redescubiertos. Un pasaje más de las idas y venidas del arte del hombre y de la Ciudad de Ávila. Y en el siglo XVIII el arte de los plateros abulenses, sencillamente, se apagó. La Providencia quiso que talleres de platería salmantinos, madrileños, barceloneses y cordobeses dejaran obra en el templo primado abulense, hoy dignas de ser admiradas. Las piezas conservadas, de muy variados estilos, rememoran el esplendor que la platería abulense tuvo en el siglo XVI, pues en el XVII, al igual que ocurrió en otros muchos lugares, en ese campo artístico, fue un momento de crisis, especialmente durante su segunda mitad.

Será en el siglo XVIII cuando el cabildo de la catedral emprenda una renovación de los enseres de plata (altar de San Segundo, custodia de mano y trono eucarístico, sagrarios, etc.) sólo parangonable con lo acaecido en la segunda mitad del siglo XVI. Al mismo tiempo, el templo seguirá nutriéndose de expolios y pontificales de obispos. La explicación de este repunte en los encargos de plata para la Catedral hay que buscarlo, en parte, en lo que podríamos definir como ciclo "vital" de vasos litúrgicos. Fueron varios los momentos en los que los ajuares litúrgicos se renovaron: entre mediados y finales del siglo XVI se fundieron muchas obras de comienzos de esa centuria, e incluso del XV, para hacer otras nuevas (las menos de las obras se hicieron atendiendo a cambios de gusto, las más por necesidad); también mediado el XVII se fundieron obras antiguas para dar paso a las nuevas. Es en ese momento cuando la platería abulense se resiente, entra en crisis y los trabajos de talleres foráneos superan en número y calidad a los realizados en los obradores locales. Ello ocasionaba un perjuicio para el comitente, pues no olvidemos que al encargar obras a plateros foráneos el producto se encarecía; había que pagar más comisiones y, sobre todo, los gastos de transporte de las obras. Todo ello hizo que durante el siglo XVIII el número de obras procedentes de otros centros fuera incrementándose de manera notable, algo que puede apreciarse en las colecciones de parroquias, conventos y, especialmente, de la Catedral de Ávila.

La mayoría de las piezas aquí reseñadas ya fueron dadas a conocer con anterioridad, e incluso han sido catalogadas en varias ocasiones, casi siempre formando parte de corpus o investigaciones dedicadas a otros centros (Valladolid o Salamanca)[1], o bien para apoyar un discurso expositivo concreto (caso de la exposición de Las Edades del Hombre celebrada en la catedral abulense en 2004)[2]. Casi de forma completa fueron recogidas por D. Julián Blázquez Chamorro en su meritorio "Catálogo de la platería de la Catedral de Ávila", en el que se incluye una amplia muestra de las obras conservadas en el templo catedralicio, de diversos estilos y procedencias[3]. Aprovechamos la ocasión para aportar nuevas noticias sobre la platería barroca de la catedral abulense, reuniendo en este ensayo las más relevantes para dar así una visión homogénea. Nuestro objetivo es doble: por una parte aclarar atribuciones, para lo cual aportamos diversas referencias documentales y, por otra, llamar la atención sobre el hecho de que precisamente las piezas dieciochescas de más calidad conservadas en la catedral de Ávila no fueron hechas por plateros abulenses.

---

1 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990.

2 *Catálogo de la Exposición Testigos. Las Edades del Hombre*. Catedral de Ávila, mayo a noviembre de 2004. Ávila, 2004.

3 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *La platería de la catedral de Ávila*. Salamanca, 2003.

Los plateros de la Catedral de Ávila durante el siglo XVIII

El último gran platero de la Catedral de Ávila fue Bartolomé Rodríguez de Villafuerte quien durante gran parte del primer tercio del siglo XVII estuvo a cargo del tesoro catedralicio[4]. Discípulos de éste y de Luis Núñez "el mozo", como Baltasar Vázquez de la Trava, continuaron con menor dedicación la labor en el segundo tercio del siglo XVII, junto a otros como Antonio López. La economía en decadencia de la Ciudad a mediados de siglo se rastrea en la disminución de rentas tanto civiles como eclesiásticas, la emigración de la media y alta nobleza a Madrid, la relajación de costumbres, la merma de la natalidad y el aumento de la mortalidad. En el caso del arte que nos ocupa, un fenómeno refleja bien a las claras la desaparición de la autonomía de los talleres abulenses: desde finales del siglo XVI y principios del XVII, plateros formados en Ávila emigran a Madrid y otros aprendices procedentes de centros limítrofes, también instruidos en el arte de la platería por maestros abulenses, ya no eligen la ciudad amurallada para ejercer su profesión de manera autónoma, sino que regresan a sus lugares de origen donde con seguridad les esperaba mejor clientela. Sin talleres competentes, sin artífices destacados, sin el intercambio de conocimientos entre las creaciones abulenses y las limítrofes, las puntuales obras —importantes, eso sí— de platería para la Catedral, ya en la segunda mitad del siglo XVII, fueron encargadas a plateros de Salamanca, Valladolid o Madrid. El platero de la catedral se limitaba a la limpieza, aderezo de los necesarios vasos litúrgicos y del resto del tesoro, labores de tasación y asesoramiento al Cabildo, a los patronos de capillas, etc., y, en ocasiones, a la realización de obras menores, o de mucho uso y fácil desgaste.

El siglo XVIII se inicia con Francisco Rodríguez Mauricio quien se ocupó de la obrería de la Catedral hasta 1724. En diferentes momentos de este período recibe hasta 6.328 reales en concepto de aderezos y algún que otro encargo menor. El 14 de octubre de 1701 pesaba la plata del expolio del obispo Fray Diego Ventura (1683-1700)[5] y, entre otras labores dignas, de mención cabe destacar el arreglo, en 1715 y 1718, de los cetros de la catedral[6]. Entre sus obras conservadas, queda por confirmar la atribución de dos sencillas bandejas de plata conservadas en el Museo Catedralicio de Ávila.

En diferentes momentos, el Cabildo también acudió a Lorenzo Vázquez y Mercado, quien ya aparece documentado haciendo trabajos para la Catedral en 1714, y vinculado a la platería de la misma desde al menos 1729 y hasta 1753. Es en ese año cuando le releva Simón de la Torre, platero de la Catedral hasta 1785. A él le debemos algunos retoques que se hicieron en 1777 en la conocida y citada

4 L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, *Cruces procesionales abulenses del Renacimiento al Manierismo*. Ávila, 2006.

5 A.D.Av., Sección Catedral, Cuentas de Fábrica, 1701, f. 47r.

6 Ibidem, 1715 y 1718.

custodia de Juan de Arfe y, al menos, un meritorio incensario. Posteriormente se ocuparon del cargo José Palomares, entre 1758 y 1771, y Carlos Villalobos entre 1777 y 1781. De Jerónimo de Urquiza, que fue nombrado en 1785, y con el que nos adentramos ya en el siglo XIX, es del que más obras se conservan. Destacan un par de candeleros, simples en cuanto a concepción, de acabado casi industrial pero de apariencia artesanal. Por su exclusividad, singularidad y desconocimiento en el contexto artístico abulense cabe reseñar también, aunque se salga del ámbito de este trabajo, una cruz de plata realizada en 1803 para el pendón principal de la Cofradía de la Vera Cruz de Ávila, pues es una de las pocas obras de su tipo y de esa época que se conservan en la provincia[7].

Fuera de Ávila, durante el siglo XVIII, Valladolid fue un centro de cierta importancia en el que destacaron plateros como Pedro Garrido o Gregorio Izquierdo, que difundieron su obra con bastante éxito. Sin embargo, mientras en otros lugares se mantenía el oficio a duras penas, lo que implicaba adoptar modas y diseños foráneos, Salamanca despuntaba como el centro regional más importante, con una larga permanencia en el tiempo, y con representantes de primer orden como los García Crespo, Juan Manuel Sanz de Velasco, Francisco Villarroel, Pedro Pablo Montero o Antonio Rodríguez Rincón. Sus obras se difundieron por toda la geografía española, influyendo con ello en numerosas escuelas locales. Pero además, el auge económico y artístico de la Ciudad del Tormes se extendió por las poblaciones de su Diócesis, e incluso dio lugar a la aparición de talleres destacados fuera de ella. Tal es el caso de Peñaranda, en donde trabajaron dos importantes plateros: José Pérez Collar y Manuel Pérez de Espinosa, cuya obra no tuvo la difusión de sus colegas de Salamanca pero sí cubrió la demanda de muchas iglesias de su entorno más inmediato y, especialmente, de la comarca abulense de La Moraña.

Paralelamente, otros talleres de gran prestigio y larga pervivencia hasta el siglo XIX fueron los de Córdoba, pues se localizan piezas en lugares muy alejados de ese centro, y especialmente los de Madrid. Las obras de origen madrileño alcanzaron tal éxito, por estar vinculadas a lugar donde reside la Corte, que en muchos casos llegaron a anular la producción local. No obstante, pese a todo, existió en algunos lugares una importante joyería popular, muy poco valorada y estudiada, que mantuvo el oficio tradicional hasta el siglo XX.

La colección de platería del siglo XVIII de la Catedral de Ávila es buen reflejo del éxito alcanzado por esos talleres, pues la mayor parte de las piezas conservadas proceden precisamente de ellos. Veamos a continuación lo más importante de cada una de esas procedencias.

7 Suya es la cruz, propiamente dicha, y su peana, no así la figura de Cristo, reaprovechada de la que hiciera Bartolomé Rodríguez de Villafuerte en 1606. En 1803 se le pagaban 200 reales del resto que se le debía por la mencionada cruz a Jerónimo de Urquiza, que fue además presidente de dicha cofradía. Archivo del Ilustre Patronato de la Santa Vera Cruz de Ávila, Libro de cuentas, 1803. Cf. F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, "Aportación a la historia de las cofradías de penitencia abulenses del siglo XVI. La Cofradía de la Quinta Angustia". *Memoria Eclessiae* nº XX (2001), pp. 409-426.

Obras procedentes de talleres salmantinos

Las piezas de este origen conservadas en la catedral de Ávila constituyen el conjunto más numeroso. Algunas se encargaron para adornar espacios importantes del tempo (altar mayor y capilla de San Segundo), mientras que otras son piezas de uso cotidiano.

Una vez agrupadas por su procedencia, lo más lógico es seguir un criterio cronológico. De esta forma, una de las primeras obras importantes que encargó el cabildo abulense durante el siglo XVIII fue la realización de una urna de plata para contener los restos de San Segundo. La estaba haciendo en 1710 el orive salmantino Luis Torres y Baeza, terminándola tres años después[8]. Por cierto, que por entonces se encontraba trabajando para la capilla de San Segundo de la Catedral el arquitecto y retablista Joaquín de Churriguera, a quien el Cabildo le había encargado un tabernáculo para contener la urna del santo, a modo de retablo-túmulo[9]. Se iniciaba con ello la segunda intervención artística en importancia sobre la capilla, tras la que supuso su propia construcción un siglo antes.

Igualmente, es muy interesante un cofre eucarístico fechado en 1717 y atribuido por Julián Blázquez al mismo artífice[10]. Es sencillo en cuanto a forma pero presenta interesantes decoraciones barrocas a base de hojas, frutos y "ces". Muy poco, o casi nada, sabemos de Luis Torres, a quien también se le atribuye, una peana de hacia 1720 conservada en la misma catedral abulense. Tan sólo que una hermana suya, Rosa de Torres, se casó con el también platero Francisco Agreda y Portillo[11].

De la segunda década del siglo XVIII es un juego de bandeja, vinajeras y campanilla (lám. 1). Alejandro Fernández, Rafael Munoa y Jorge Rabasco publicaron

---

8 En 1710 se le pagaban 8.572 reales, en 1712 la cantidad de 22.808. Se acabó en febrero de 1713. De los de algo más de 31.000, 16.000 correspondieron al peso (1.092 onzas) y hechura de la urna, y los 15.000 restantes, a lo que se ajustó la obra. J.C. BRASAS EGIDO, "Aportaciones a la historia de la platería barroca española". *B.S.A.A.* ts. XL-XLI (1975), p. 437, nota 25. L. CERVERA VERA, "La capilla de San Segundo en la Catedral de Ávila". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* t. LVI (1952), pp. 222-223. La pieza en concreto lleva el punzón VILLA/ROEL, correspondiente al marcador Francisco Villarroel, del que luego trataremos.

9 Se tiene constancia de la estancia de Churriguera para la realización del tabernáculo para la Capilla de San Segundo en Ávila en 1713, tal como informan las cartas de pago. Hemos encontrado solamente las referencias de los libramientos de pagos, que nos han permitido fijar las fechas en que se labró ese tabernáculo. El día 25 de marzo de 1713 cobraba Joaquín de Churriguera *Maestro de architectura vecino de la cibdad de Salamanca por quenta del coste que tubiere la obra que está haziendo para colocar el cuerpo y reliquias del Glorioso San Segundo... La obra debió de labrarla Churriguera con bastante constancia y regularidad pues en los libramientos del 6 de julio y 20 de septiembre de 1713, y 19 de febrero, 30 de marzo y 20 de junio de 1714, cobró un total de trece mil reales de vellón...* B. CAMPDERÁ GUTIÉRREZ, *Santo Tomás de Ávila: historia de un proceso cronoconstructivo*. Ávila, 2006, pp. 228-229. L. CERVERA VERA, ob. cit., pp. 220-221.

10 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, ob. cit., p. 94.

11 Ibidem, p. 121. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 172.



LÁMINA 1. *Juego de bandeja, vinajeras y campanilla. Francisco Villarroel. H. 1714-1719.*

sus marcas, y fue catalogado por nosotros para la exposición de las Edades del Hombre celebrada en 2004 en Ávila[12].

La bandeja está a mitad de camino entre una forma circular y otra trebolada. Su contorno alterna dos segmentos convexos flanqueados cada uno por tramos rectos muy cortos dispuestos en ángulo. Este perfil se repite hacia el campo, donde aparece una greca de tipo estriado que en sus tres lados más cortos acoge medallones ovalados entre decoración de rocalla, mientras que los más largos llevan hojas de acanto en el centro. Los óvalos se aprovechan para incluir las imágenes, de tres cuartos, de Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz y, posiblemente, San Pedro de Alcántara. A continuación se disponen tres anillos, mayor aquél en que encaja la campanilla,

12 A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 2.ª ed., 1985, pp. 198 y 393, pieza nº 1029. L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, "Juego de bandeja, vinajeras y campanilla" En *Catálogo de la Exposición Testigos...* ob. cit., pp. 312-314.

separados por "ces" contrapuestas y abrazadas con festones vegetales que se unen en el centro en torno a una especie de concha. El pie en que apoya repite, a menor escala, el mismo perfil y disposición superior. Su alzado se estructura en tres partes. Una inferior con el canto liso, otra intermedia convexa con decoración estriada y de hojas, y una última de sección troncocónica y detalles vegetales.

Las vinajeras presentan un pie circular gallonado sobre el que descansa un cuerpo cilíndrico de perfil cóncavo y decoración de óvalos en el canto. El cuerpo es de sección periforme con la panza convexa, mientras que el cuello es recto, de sección cilíndrica y pisterio ovalado de perfil ondulado. El asa es de contorno quebrado a la manera de tornapunta, simulando en su extremo superior una especie de dragón alado. La decoración, según suele ser habitual en estas piezas, se distribuye por el cuerpo central en fajas concéntricas alternas, con estrías con hojas en los extremos y guirnaldas florales en el centro. Bajo el pico llevan una imagen de varón barbado y guirnalda, a la manera de mascarón, que deriva de modelos acuñados desde el siglo XVI y se repite con frecuencia en numerosos jarros a lo largo del XVII.

El cuerpo de la campana está dividido en dos fajas de anchura desigual. La superior, semiesférica, decorada a base de gallones radiales que se repiten en el borde inferior de la campana de moldura convexa. La otra banda, que constituye su cuerpo central, lleva decoración de guirnaldas y flores. Por su parte, el vástago es abalaustrado, con hojas en la parte inferior y terminación con doble moldura y bellota que también lleva adorno de hojas en su parte inferior.

Todo lo descrito se corresponde a la perfección con los modelos habituales del pleno barroco, tanto en lo estructural —pues responde a un modelo de bastante consistencia—, como en lo decorativo, caracterizado por el uso de gallones, guirnaldas, flores y otros muchos elementos de tipo vegetal. Bien es cierto, que también se incluye algún detalle de rocalla en la salvilla, si bien son los mínimos, lo que demuestra que el artífice de esta obra todavía no ha evolucionado hacia un estilo más rococó.

Otros autores han apuntado que este juego de vinajeras supone la repetición a pequeña escala de un aguamanil (lám. 2), obra del conocido y prolífico platero salmantino Manuel García Crespo, conservado también en la catedral abulense, con el que a primera vista parece que hace juego, y por tanto le atribuyen el juego de vinajeras a dicho platero[13]. Sin embargo, si bien desde un punto de vista estructural parecen piezas idénticas, la observación directa de los motivos decorativos permite afirmar que aunque parecidos, no son los mismos. Por otro lado, las vinajeras llevan el punzón Francisco Villarroel (VILLA y burilada) y el de la ciudad de Salamanca (Toro sobre puente). La figura de ese platero, según afirma el profesor Cruz Valdovinos, permanece confusa, pues fue marcador desde 1707 hasta 1749, año en que falleció, a la vez que artífice, siendo muy posible que sean suyas muchas piezas que no llevan otra marca de platero, como por ejemplo, el caso concreto que nos

13 Así lo afirma Julián Blázquez Chamorro (J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, ob. cit., p. 106).

ocupa[14]. Para mantener esta tesis nos hemos de fijar primero en el punzón de la ciudad de Salamanca que aparece en la salvilla y que se corresponde formalmente con el que utilizó Antonio Sánchez, marcador salmantino de la segunda mitad del siglo XVII y cuya marca utilizó Villarroel en sus primeros años. En segundo lugar, en un inventario de la Catedral de Ávila del año 1750 se cita un juego de vinajeras, con campanilla y plato que pertenecieron al obispo Cano[15]. Se trata de Julián Cano y Tebar, que ocupó la sede abulense entre 1714 y 1719. Llegado este punto, nos interesa resaltar su condición de carmelita calzado y que antes de ser nombrado obispo de Ávila fue prior del convento del Carmen de Madrid, condiciones ambas que explican la fundación en la Catedral abulense de una memoria a favor de Nuestra Señora del Carmen. Fue además admirador y devoto de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, y tuvo especial vínculo con el convento de franciscanos reformados de San Antonio en Ávila. Es muy probable que el juego de vinajeras a que hace referencia el citado inventario se corresponda con el aquí catalogado; habría sido encargado por el citado obispo, explicándose de este modo la presencia en la obra de las representaciones de los dos grandes santos carmelitas reformadores junto a San Pedro de Alcántara, santo franciscano que apoyó a Santa Teresa y su reforma.

Recapitulando, creemos que este juego se trataría de una obra punzonada por Francisco Villarroel como autor y marcador de la misma (por eso no aparece en ella ninguna otra marca de platero) y que éste la ejecutaría entre 1714 y 1719. Su estilo, más propio del barroco que del rococó, avala nuestra hipótesis. De todas formas, el fragmentado conocimiento que hasta la fecha se tiene de la obra de Villarroel nos impide, por el momento, hacer valoraciones en torno a su figura.

Algo posterior es el citado aguamanil (lám. 2). Conocido ya desde hace tiempo, formó también parte de las obras expuestas en las Edades del Hombre[16]. Se trata de un conjunto muy repetido en la primera mitad del siglo XVIII, habitual en los tesoros catedralicios, formado por jarra y bandeja. La primera responde a la misma tipología que las vinajeras descritas más arriba. Tiene pie circular convexo sobre el que apoya un cuerpo cilíndrico que sostiene el cuerpo de la jarra, de sección troncocónica invertida, dividido en tres sectores, el central cilíndrico y los de los

---

14 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en A. BONET CORREA (Coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, pp. 65-158.

15 *Inventario de las Alhajas de plata, oro y ornamentos de la sacristía de esta Santa Yglesia apostólica cathedral de Auila que se hace en este año de 1750 de orden del cauildo y comisión al señor Don Ignacio de Emparán, canónigo de dicha Santa Iglesia de él (20 de noviembre)*, A.D.Av., Sección Catedral, f. 8v.

16 S. ALCOLEA GIL, *Orfebrería civil hispánica: Renacimiento y Barroco*. Barcelona, 1969, p. 241. P.M. de ARTIÑANO, *Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española*. Madrid, 1925, láminas s/f. J.C. BRASAS EGIDO, "Aportaciones a la historia..." ob. cit., pp. 436-437. A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., pp. 198 y 394, pieza nº 1030. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo de la Exposición Internacional de Barcelona (1929-1930)*, nº 135, p. 30. P. SAINZ FUERTES, *Mancerinas hispánicas de plata*. Madrid, 1996, p. 88.



LÁMINA 2. *Aguamanil. Manuel García Crespo. H. 1731.*

extremos hemiesféricos. Junto a la boca de alargado labio, es de destacar el asa, pues es una sierpe alada de exagerada curvatura. La decoración, aunque parecida, se distribuye de forma diferente: el cuerpo central lleva estrías con decoración de espejos y guirnaldas florales, el inferior elementos vegetales con riñones pareados y el superior elementos florales y vegetales en forma de roleos. Por su parte, la bandeja es circular, con el borde ligeramente moldurado, orilla en talud y asiento central remarcado por una laurea convexa. Lleva decoración repujada y cincelada a base de hojas de acanto, motivos vegetales y florales de tratamiento muy abultado,

a veces en forma de guirnaldas, hojarasca, veneras, etc., que dejan libre el centro, en el que aparece una guirnalda (rosa o crisantemo). El aguamanil tiene en el pico las marcas de Francisco Villarroel y Galarza (VILLA/ROEL), de Salamanca, y la cifra 31, mientras que la fuente ostenta en el centro las de Manuel García Crespo (MNVE/GARZIA, A y R, y Z e I enlazadas), junto a las de Francisco Villarroel (VILLA/31) y de la ciudad de Salamanca (Toro sobre puente). El numeral que aparece en ambos casos (31) y que en la bandeja acompaña al punzón de Francisco Villarroel permitiría datar dicho conjunto hacia 1731, pero no necesariamente en esa fecha, pues hoy es sabido que muchas veces los marcadores utilizaban el punzón cronológico fuera del año que ese indica.

En relación con su autoría, Javier Alonso ha puesto de manifiesto la diferencia de estilo que existe entre el aguamanil y la fuente, sobre todo en lo que respecta al repertorio decorativo, más avanzado en la segunda que en el primero, pues en las veneras de marcada sinuosidad parece advertirse un precedente de la rocalla y por tanto un antecedente del "rococó". Este razonamiento le lleva a plantear la autoría de Manuel García Crespo para la fuente y la de Francisco Villarroel para el aguamanil[17]. De momento, a falta de confirmación documental, pensamos que ese planteamiento es erróneo, pues no tiene mucho sentido que dos plateros se repartiesen el trabajo de una obra de reducidas dimensiones. Creemos, por tanto, que la intervención de Villarroel en este juego de aguamanil es en calidad de marcador de Salamanca, que lo fue, según ya hemos dicho, entre 1707 y 1749. De lo que no hay duda es de que el punzón de García Crespo aparece en la fuente como autor, platero a quien debemos atribuir los dos elementos. Además, las diferencias entre ellos no son tantas si nos fijamos en su tratamiento (por ejemplo, en el tipo de cincelado). Y también tenemos que tener en cuenta que las fuentes o bandejas eran piezas proclives al exceso decorativo pues eran más fáciles de trabajar por los plateros (a base de repujados), y seguramente estaban muy influenciadas por la exuberancia decorativa que mostraban muchas cerámicas, tales como las producciones de Alcora, de gran difusión durante el siglo XVIII.

Por otra parte, el parecido entre el aguamanil y el juego de vinajeras descrito más arriba no debe extrañar, pues la obra de Manuel García Crespo (c. 1688-1766), uno de los artífices más novedosos de la platería salmantina en cuanto a las tipologías y decoraciones empleadas, denota su formación barroca hasta fechas bastante avanzadas del siglo XVIII, lo que se percibe, sobre todo, en que sus modelos son normalmente de bastante consistencia[18]. En cambio, en el aspecto decorativo irá

17 J. ALONSO BENITO, "Aguamanil con fuente". *Catálogo de la Exposición Testigos...* ob. cit., pp. 307-309.

18 La obra de este platero ha sido estudiada en varias ocasiones. Especialmente significativo es el trabajo de A. GUTIÉRREZ G. DE CEBALLOS, "Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luis García Crespo y su obra en tierras de León". *Tierras de León* vol. 19, nº 34-35 (1979), pp. 77-94. El profesor Manuel Pérez hace una buena síntesis de su vida y obra: M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 245-249.

evolucionando paulatinamente hacia un estilo más rococó caracterizado por la inclusión de un repertorio cada vez más rico y variado, según puede verse en el aguamanil y, sobre todo, en su lebrillo.

Una década después, el Cabildo abulense encargó a Manuel Pérez de Espinosa (1731-1810), platero salmantino avecindado desde mediados del siglo XVIII en Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), la realización de unas puertas de plata y marco para el sagrario del altar mayor, que terminó en octubre de 1746[19]. Lo realizado completa, por tanto, el sagrario de alabastro, con escenas de La Pasión, que en 1522 hiciera Vasco de la Zarza. Su estilo tiene muchas deudas barrocas, según podemos apreciar por los motivos decorativos que emplea.

Por el momento se desconocen muchos datos biográficos de Manuel Pérez (salvo que murió en 1762), incluidos los posibles lazos familiares que pudiera tener con José y Manuel Pérez Collar, plateros que también establecieron su taller en Peñaranda. A su producción se adscriben las cruces procesionales de Cantalapiedra y Salmoral, así como una custodia en Paradinas de San Juan, poblaciones situadas en la provincia de Salamanca, concretamente en la tierra de Peñaranda. A ellas se une ahora las puertas y marco de plata para el sagrario de la Catedral de Ávila. Además, hizo un cáliz y patena para la iglesia de Rágama y compuso una custodia en Salmoral y una cruz parroquial en Macotera[20].

De las diferentes empresas artísticas que la catedral de Ávila acometió en el siglo XVIII, sin duda una de las más importante fue el encargo, que hacia 1754, tal vez en 1755 o 1756, hizo al platero salmantino Juan Manuel Sanz de Velasco, para la realización de un altar, con su sagrario y frontal, unos candeleros y sacras, todo de plata, para la capilla de San Segundo[21]. La obra ya se había comenzado cuando el Cabildo decidió suspender su ejecución, sin duda debido a que la decisión de su realización fue tomada de manera unilateral, y el encargo hecho de palabra por

---

19 *Más dos mill ochozientos y setenta reales de vellón que por libranza de 4 de octubre de 1746 se pagaron a Manuel Pérez de Espinosa, plattero vezino de la villa de Peñaranda, en esta forma: los vn mil quatrozientos y zinquenta reales de ellos por la echura de ziento y quarenta y zinco onzas de plata que pesó la puerta y marco de plata que hizo para el tabernáculo de el altar maior de esta santa yglesia: quatrozientos y veinte rreales por el valor de veinte y vna onzas de plata que puso dicho Manuel Perez de Espinosa para el cumplimiento del dicho peso por hauersele entregado en ser ziento y veinte y quatro onzas; y los vn mill reales restantes por los mismos en que se ajustó el dorado que tiene las labores y piezas de puerta y marco y por el medio reliebe que puso demás de lo contratado en la parte interior de dicha puerta gastos de herraje y sentar dicha obra hauiendo ajustado la echura de cada onza a diez reales*. A.D.Av., Libro de Cuentas de Fábrica de la S.A.I. Catedral de Ávila, 1746, f. 38r.

20 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 261-262. A. CASASECA CASASECA, *Catálogo monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte*. Madrid, 1984, p. 286.

21 La aparición en 1519 de los restos de San Segundo, el fundador de la sede episcopal de Ávila y uno de los Siete Varones apostólicos, que sufrió martirio en la ciudad, propició que se le consagrara una capilla en la Catedral. Su construcción se inició en 1595 según la traza y condiciones dadas por Francisco de Mora y se concluyó en 1615. A partir del segundo tercio del siglo XVIII se decidió dotarla de nuevas alajas para el culto. L. CERVERA VERA, ob. cit. F. de las HERAS HERNÁNDEZ, *La Catedral de Ávila. Desarrollo histórico-artístico*. Ávila, 1967.

el Canónigo y Maestre Escuela Don Luis Ignacio del Águila, patrono de la capilla de San Segundo. Éste había fallecido recientemente, según manifestación del Deán de la Catedral y que el propio Juan Manuel Sanz recogía en una carta fechada en Salamanca el 12 de mayo de 1759. En la misma dicho platero revelaba que la *obra se halla poco menos que concluida, pues sólo faltan algunos sobre puestos, bruñirla y abenir las piezas, que es lo menos, por estar ya los modelos hechos, de modo que el coste podrá ser lo mismo que si estubiese concluida ha corta diferenzia y a hepzezión del dorado de algunas* piezas[22]. De hecho, en otro escrito, del 13 de junio del mismo año, solicitaba que se le diera una solución en relación con la obra, pues desde el año de 1758 no había recibido dinero alguno para sufragar su coste. Ante esta situación, y tras haber tasado otro platero (Manuel García Crespo) lo que llevaba ejecutado, se le pagaron entonces nueve mil seiscientos reales por *quatro candeleros de plata compañeros de los dos que anteriormente hauía entregado y echo de orden del señor Doctor Don Luis Ygnazio del Águila*[23]. Respecto a lo que quedaba pendiente, y tras varias vicisitudes previas en las que incluso se acordó que Juan Manuel Sanz cesara en la obra, se decidió, a finales de julio de 1759, que la concluyera, entregando todas las piezas un mes después. Todo se ejecutó, por tanto, entre 1755 y 1759.

En relación con Juan Manuel Sanz (h. 1717-1786) hay que decir que se trata de uno de los plateros salmantinos más fecundos del momento, cuyo estilo se caracteriza por composiciones equilibradas y uniformes en las que incluye un léxico rococó, a base de rocallas y otros temas vegetales, realizados con la técnica del repujado, pero buscando siempre la armonía entre forma y ornato. También es propio de sus obras la utilización de nudos periformes con querubines que ornan la zona ancha de los mismos, solución que podemos ver en los candeleros de San Segundo, pero también en otras piezas, como por ejemplo, en la cruz de altar que hizo en 1776 para la iglesia parroquial de Rágama (Salamanca). Igualmente son de su mano los candeleros de Villalba de los Alcores y Matapozuelos (Valladolid)[24].

Las piezas que formaban en origen parte de dicho conjunto se encuentran en la actualidad dispersas. El altar (lám. 3) se resuelve mediante una estructura de dos gradas de tamaño decreciente encima de las cuales se sitúa el tabernáculo o sagrario. Se compone de paneles rectangulares de plata repujada sobre madera, dispuestos de manera simétrica. Junto a su indudable valor decorativo, conseguido mediante el dorado de muchas partes y con un repertorio rococó en el que abundan cintas, "ces", óvalos con espejos, cartelas y rocallas, también es importante resaltar su papel simbólico en relación con la Eucaristia, como es común a este tipo de pieza, pues aparecen espigas, racimos, pelícanos y querubines, el cordero sobre el libro, y en la puerta del sagrario una custodia. En esa misma línea simbólica tienen sentido la presencia de mitras, báculos y figuras de San Segundo, santo al que se dedicaba todo

22 A.D.Av., Sección Catedral, Actas Capitulares, 1759.
23 Ibidem, f. 42r.
24 Sobre su vida y su obra consultar M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 265-267.



LÁMINA 3. *Altar y frontal de San Segundo. Juan Manuel Sanz de Velasco. 1755-1759.*

el conjunto. Lleva los punzones del autor (IVAN/SANZ) y de Ignacio Montero (52/MTO), en calidad de contraste-marcador de Salamanca.

El conjunto del altar remata con un crucifijo sobredorado que tiene los punzones de los citados Villarroel y de García Crespo, el primero como marcador y el

segundo como autor. Se trata, sin duda, de una pieza anterior reaprovechada, pues Villarroel murió en 1749, antes de que Juan Manuel Sanz recibiera el encargo.

El primero que apuntó la autoría de Juan Manuel Sanz fue el catedrático José Carlos Brasas[25]. Hoy sabemos que no fue el único altar que ejecutó pues en 1757, mientras trabaja en las obras abulenses, se comprometía también a hacer un trono de altar para la catedral de Plasencia. Y ejecutó otro para la iglesia de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco (Valladolid). Otros altares de plata dieciochescos de origen salmantino se conservan en la Basílica de Nuestra Señora de La Encina de Ponferrada (León), en la iglesia de la Asunción de la Seca (Valladolid), estos dos obra de Manuel García Crespo, y en el convento de las Madres Carmelitas de Alba de Tormes (Salamanca), punzonado por Francisco Villarroel, tal vez como autor de la pieza además de marcador[26].

Por su parte, el frontal es una de las piezas más interesantes de todo el encargo (lám. 3). También se conserva separado del conjunto original. Es rectangular, de plata repujada sujeta a un armazón de madera. Se estructura en tres calles mediante estípites con cariátides que apean una arquería de rocallas. En el centro lleva un medallón de San Segundo, acompañado a uno y otro lado por ángeles-niños con la palma del martirio y una corona de rosas, y en los laterales a San Pedro y San Pablo. De nuevo lo decorativo, a base de un repertorio rococó muy evidente y de tratamiento muy abultado, sirve de apoyo a lo simbólico[27].

Los candeleros son seis en total y repiten todos la misma estructura (lám. 4)[28]. El pie, que apoya en tres garras de león, tiene perfil triangular y estructura piramidal. En los ángulos muestra una decoración de tornapuntas vegetales en forma de

---

25 J.C. BRASAS EGIDO, "Aportaciones a la historia..." ob. cit., p. 437, nota 25.

26 Ibidem, p. 438. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 226-227.

27 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, ob. cit., pp. 98-99. Del mismo autor "Frontal de altar". *Catálogo de la Exposición Testigos...* ob. cit., pp. 202-203.

28 Este tipo de pieza era necesario para la vida cotidiana de los templos, pues su función era iluminar. Y la catedral de Ávila, en correspondencia con su tamaño e importancia, llegó a tener una gran cantidad de candeleros. De ello da buena cuenta el inventario realizado en julio de 1772 en el que se incluían los siguientes: *Primeramente dos candeleritos de plata que fueron de el señor Ayala; Yt. seis candeleros de plata grandes con las armas de el cauildo sobre doradas que se ponen en el altar mayor en primeras clases; Yt. treinta y dos candeleros de bronze de distintos pesos que sirven diariamente para lso altares; Yt. quatro candeleros de plata con las armas de el cauildo que sirven al altar mayor; Yt. dos candeleros de plata triangulados; Yt. dos candeleros grandes de plata que demuestran la copa de el pie algo sobredorada; Yt. otros dos candeleros quadrados de plata sobredorada; Yt. otros dos de plata triangulados; Yt. seis candelros de plata con quatro escudos pequeños que tienen las armas de el cauildo; Yt. quatro candeleros ziriales de plata con sus palos forrados con chapa de plata con las armas de el cauildo que sirven diariamente; Yt. otros dos también de plata mas pequeños con sus medios palos forrados como los antecedentes / y suelen seruir de ziriales; Yt. quarenta candeleros de bronze que sirven para el túmbulo y se hallan en una arca en el quarto de el sacristán mayor; Yt. quatro candeleros de metal blanco del señor Merino; Yt. veinte y quatro candeleros de bronce, que se compraron en el año de 1782 para que diariamente sirban a las misas comunes; Yt. siete candeleros chiquito triangulares que constan ser de bronze a el sumero 46 del espolio del Señor Gascueña.* A.D.Av., Sección Catedral, *Inventario de Alhajas de la Catedral, 1772*, ff. 65r.-66r.



LÁMINA 4. *Uno de los seis candeleros de San Segundo. Juan Manuel Sanz de Velasco. 1755-1759.*

"c" que llevan en el centro cabezas aladas de querubines. En cada frente, sobre el fondo con decoración incisa de rombos y flores en su intersección, se dispone una placa de relieve sobredorado en medio de rocallas. Uno representa a San Segundo, caracterizado con barba y portando mitra, báculo, libro y capa pluvial como corresponde a un obispo, y los otros dos muestran una mitra con un báculo y palma de mártir, elementos iconográficos que de nuevo hacen referencia al destino que tendrían estas obras. El astil presenta una superposición de molduras y piezas cóncavas y convexas, con un nudo periforme en el tercio inferior, y remate superior de tipo abalaustrado. La decoración de esta parte vuelve a repetir elementos ya vistos en el pie, como cabezas aladas de querubines en las esquinas del nudo y espejos de rocallas en sus tres frentes. El resto de elementos es de tipo vegetal, advirtiéndose la presencia de hojas de acanto en las diversas transiciones entre partes (del pie al astil, en la base del nudo o en la unión entre este último y el resto del fuste), así como festones de tipo floral y guirnaldas en la parte superior. El portacirios es circular. Tiene el borde gallonado y apoya en un cuerpo abombado con el perfil decorado con elementos vegetales a la manera de hojas de acanto. Por último, el mechero es cilíndrico y está flanqueado en los extremos por dos baquetones, el inferior con hojas de acanto y elementos florales, que como vemos son el detalle más repetido. Entre ellos hay decoración incisa de motivos geométricos entre los que parece representarse de nuevo, de manera muy esquemática, tres mitras doradas y encima una última moldura. Precisamente, es en esa decoración incisa que acabamos de reseñar en donde se aprecia una mínima diferencia en el acabado, apenas perceptible a simple vista, pero que permite afirmar que dos de los candeleros se ejecutaron en un momento diferente a los otros cuatro, algo que la documentación, según hemos visto, confirma. Todos llevan en el pie las marcas de Juan Manuel Sanz de Velasco (JUAN/SANZ), de la ciudad de Salamanca (toro sobre puente) y de José Joaquín Dávila (53/DAVI/LA), que hizo las veces de contraste-marcador. Este último desempeña dicho oficio entre 1753 y 1758, lo que nos indica que aunque se entregaran en 1759 debían estar acabados desde un año antes[29].

Finalmente, y formando también parte del encargo hecho a Juan Manuel Sanz se conservan tres sacras. Aunque Julián Blázquez identifica en ellas los punzones de este platero y de Francisco Villarroel, nosotros no hemos visto ninguna. Se terminaron, como el resto de las obras para la capilla de San Segundo, hacia 1759. Las tres son aquiliformes, siguiendo con ello el modelo barroco acuñado por Manuel García Crespo para la iglesia de La Seca (Valladolid), ya en época tardobarroca, que fue muy difundido después por los talleres salmantinos, pues aparte de los dos citados, también se conservan obras similares de Juan García de la Cruz (c 1713- c

29 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *La platería de la catedral...* ob. cit, p. 118. Pero especialmente L. MARTÍN SÁNCHEZ y F. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, "Candeleros (juego de seis)". *Catálogo de la Exposición Testigos...* ob. cit., pp. 315-318.

1779), o de Manuel A. Pérez Espinosa (1731-1810). Del propio Juan Manuel Sanz son otras iguales conservadas en la Catedral de Salamanca[30], así como las que ejecutó hacia 1782, para el Convento de Santa María Jesús, de Hermanas Clarisas, de Ávila. Precisamente, estas últimas, que sí llevan su punzón, al haberse ejecutado en etapa muy avanzada de su carrera muestran bastantes características rococós: torsión del ave más acentuada, contracurvas más marcadas, plumaje alborotado, dulcificación de formas, etc.[31]. Son un tipo de pieza que permiten mezclar los elementos heráldicos (águila bicéfala), con los simbólicos (la figura de San Segundo presidiendo la parte alta de la sacra central) y eucarísticos (espigas, racimos, etc.).

Contemporáneo de las obras ejecutadas para la capilla de San Segundo es un cáliz rococó que tiene los punzones de su autor (irreconocible), de Juan Ignacio Montero (59/MTRO), en calidad de contraste-marcador, y de Salamanca. Nuevamente, el punzón cronológico nos indica que la pieza pudo realizarse en torno a 1759, aunque no necesariamente en ese año. Tiene base cónica, nudo en forma de pirámide invertida y copa campaniforme con el tercio superior liso. Su decoración es, de nuevo, la propia del momento, a base de rocallas, cartelas, "ces", óvalos y elementos eucarísticos (espigas, racimos, cáliz y jarro)[32].

Igualmente, es salmantino un copón que lleva por única marca M/CMTE, correspondiente a Melchor Fernández Clemente (1742-1801). Hijo y padre de plateros, se conocen bastantes datos sobre su vida y su obra[33]. Precisamente, el hecho de que a partir de 1783 sustituyera su marca por la reseñada, marca un "post quem" para la pieza, aunque no podemos aclarar si aparece en ella como autor o como marcador, cargo que desempeñó esporádicamente en alguna ocasión. Estructuralmente responde a un modelo propio del siglo XVIII. Las decoraciones, muy abultadas en la copa, son las propias del repertorio rococó, muy alejadas de las que aparecen en otras de sus obras, por ejemplo, en el atril conservado en Pereña (Salamanca).

También a finales de siglo se documenta la realización de varias obras por otro platero salmantino. En este caso se trata de Manuel de Silva, quien en 1770 hizo un marco de plata para el frontal del altar mayor junto con otras obras menores como cálices, cruces y paces, que en total montaron 11.803 reales y 30 maravedís[34].

30 Cf. J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *La platería de la catedral..* ob. cit., pp. 87-88. J.C. BRASAS EGIDO, "Aportaciones a la historia..." ob. cit., p. 437, nota 25. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 294.

31 S. SAMANIEGO HIDALGO, "Juego de Sacras (tres piezas)". *Catálogo de la Exposición Testigos...* ob. cit., pp. 305-306.

32 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *La platería de la catedral...* ob. cit., p. 78.

33 Ibidem. Cf. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 240-241.

34 Se manda librar dicha cantidad el 7 de enero de 1771. A.D.Av., Sección Catedral, Libros de Cuentas, 1770, f. 47r.

Pocos años después, en 1777, entregó tres crismeras y un copón de bálsamo que hizo a partir de unas viejas que tenía la Catedral[35].

Del marco para el frontal nada podemos decir pues no lo hemos visto. Las crismeras, de gran tamaño, son iguales en forma y diseño variando tan sólo el nombre del óleo que cada una debe contener. Son lisas y carecen de adorno como corresponde a las piezas ejecutadas a finales del siglo XVIII en las que se aprecian las primeras notas neoclásicas. Tan sólo una moldura en su tercio superior, o la cartela repujada en la que campea el escudo de la Catedral, rompen la monotonía. Llevan el punzón de Manuel de Silva (SILVA), de Juan Ignacio Montero (MTRO), que actuó de contraste-marcador y el de la ciudad de Salamanca. También por entonces el mismo platero debió realizar un atril de plata que ostenta su punzón y que también se ha conservado. El campo formado a base de calados en forma de "ces" y "eses", pero de superficie lisa, sin ningún tipo de decoración grabada[36].

Seguramente sea salmantina alguna otra pieza, aunque por el momento no podemos afirmar cual, ya que ni las marcas, por no tenerlas, ni la documentación, por no citarlas, nos pueden ayudar en la tarea. Y ya sabemos el peligro que tiene hacer atribuciones basadas únicamente en cuestiones de estilo o parecidos sin ninguna otra justificación. No obstante lo anterior, creemos acertado señalar que Blázquez Chamorro atribuye a Juan García de la Cruz un copón de estilo tardo-rococó, aunque no tenemos datos para corroborarlo[37].

Obras procedentes de talleres madrileños

Ya hemos dicho más arriba que los talleres madrileños fueron unos de los más destacados durante el siglo XVIII. Y como es lógico, también a ellos se encargaron obras para la catedral de Ávila. Las obras más notables se fechan hacia 1754, cuando el platero Baltasar de Salazar hizo un altar de plata y una custodia de sol[38]. Las referencias documentales nos aclaran que el encargo de esas obras se hizo en 1753. Y que una década antes, el 27 de febrero de 1741 el obispo Fray Pedro de Ayala escribía al cabildo para saber sobre las piedras del pectoral que había dejado para hacer una custodia. Sin embargo, hasta doce años después no volvemos a tener

---

35 *Chrismeras y copón: más onze mill y cien reales vellón que en virttud de otra de cinco de mismo (noviembre) se pagaron a Don Manuel de Silba, maestro plattero en la ciudad de Salamanca por la hechura de las chrismeras y copón del bálsamo que hizo nueuas para esta Santta yglesia con inclusión de la platta que añadió sobre las que hauía viejas que se desbarattaron por ser pequeñas cuya obra se ejecuttó de mandatto del cavildo.* A.D.Av., Sección Catedral, Libros de Cuentas, 1770, f. 48v. Para las crismeras se emplearon otras tres grandes *en que se consagraban los santos óleos y el coponcito para el bálsamo, que se deshicieron para hazerlas en Salamanca al doble de peso y cauida, y vinieron en noviembre de 77.* Ibidem.

36 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *La platería de la catedral...* ob. cit., pp. 110 y 114.

37 Ibidem, p. 81.

38 J.C. BRASAS EGIDO, "Aportaciones a la historia..." ob. cit., p. 437, nota 25.

noticias sobre esa obra, y su ejecución no estuvo exenta de conflictos parecidos a los acaecidos en la ejecución de la obra para la Capilla de San Segundo.

Según nos consta, fue Pascual Herreros, inquisidor de la Suprema y estante en Madrid, quien propuso que fuera Baltasar de Salazar quien hiciera la custodia, para lo cual realizó las oportunas gestiones. El 23 de junio de 1753 se tiene noticia de que el platero no había cumplido el encargo por lo que el 6 de julio de ese mismo año el comisionado en el asunto de la custodia, D. Ignacio de Emparán, tras ser informado por Pascual Herreros, dio poder al agente del cabildo en Madrid, Gabriel de Romai, para que actuase contra el Salazar. Aunque finalmente se recibe la misma, se pide que sea examinada por Simón de la Torre, platero de la catedral, quien no sabe como está hecha, por lo cual, un oficial de Salazar viene ex profeso a recogerla y dar fe de los supuestos defectos de la misma. Se devolvió para su rectificación, y finalmente el 24 de octubre de 1753 se pagaron los 10.615 reales que tuvo de coste a un oficial de Salazar que había llevado la custodia a Ávila, esta vez sí, a contento del Cabildo.

Baltasar de Salazar fue un platero de origen alavés que se asentó en la capital hacia la segunda década del siglo XVIII, pues en 1717 ingresó en la Hermandad de Mancebos de Madrid. Posteriormente, ya como miembro de la Congregación de Plateros, desempeñó los cargos de Mayordomo (en 1731 y 1733), Aprobador (1732) y Tesorero de Casas (1745). Falleció, según noticia publicada por Fernando A. Martín, hacia 1774. A su producción se adscriben, con desigual acierto, una bandeja oval custodiada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (de 1731), un cáliz de Yélamos de Arriba (Guadalajara) hecho en 1738, la cruz procesional de Yélamos de Abajo (Guadalajara), de 1744, una naveta y un incensario posiblemente del mismo año (conocidos por la Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto celebrada en Madrid en 1941), el altar y custodia de plata de la Catedral de Ávila, de 1754, y una corona de 1761 conservada en la catedral de Cuenca[39]. Pese a estas obras, y a pesar de que posiblemente fue uno de los plateros más prolíficos y de mayor prestigio del segundo tercio del siglo XVIII en Madrid, es muy poco lo que se ha dicho sobre su estilo.

Analizando brevemente la custodia abulense (lám. 5), una de las piezas expuestas en el museo catedralicio, hay que señalar que responde a un modelo propio del barroco, esto es, una custodia "tipo sol". Trabajada en plata, posteriormente sobredorada, tiene pie de forma ovalada y perfil cuatrilobulado que se eleva sobre varias gradas, astil con nudo ajarronado y remate piriforme que sirve de apoyo al cuerpo superior. El ostensorio lleva gemas (topacios, esmeraldas, rubíes y turquesas) engastadas en

39 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *La platería de la catedral...* ob. cit., pp. 92 y 95. E. CAMPS CAZORLA, "Las fechas de la platería madrileña de los siglos XVII y XVIII". *A.E.A.* nº 56 (1943). C. ESTERAS MARTÍN, "La cruz procesional de Yélamos de Abajo, obra del platero madrileño Baltasar de Salazar". *A.E.A.* t. 53, nº 209 (1980), pp. 102-111. F.A. MARTÍN, "Orfebrería madrileña en la catedral de Cuenca". *Villa de Madrid* nº 63, t. II (1979). Mª.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del barroco.* Sevilla, 1976, p. 277.



LÁMINA 5. *Custodia. Baltasar de Salazar. 1754.*

plata y se rodea por espigas, racimos, "ces" y estrellas de doce puntas. Éstas, al igual que la cruz de brazos ondulados que la remata llevan también gemas. Su base son dos querubines. Por detrás de esa exuberancia decorativa se advierten los rayos solares, que van unidos y tienen forma afilada, según es habitual en la segunda mitad del siglo XVIII. Tiene los punzones de Baltasar de Salazar como autor (B.SA/LAZR), del marcador Félix Leonardo de Nieva, que incluye las dos cifras del año en que se punzonó (54/NIE/VA), y el de la villa de Madrid (oso y madroño)[40].

Sin embargo, la decoración que podemos ver distribuida de forma simétrica en la pieza responde a un momento distinto. Por una parte, porque su tratamiento es mucho menos abultado que el que podemos apreciar en obras de décadas anteriores. Pensemos, por ejemplo, en el juego de vinajeras o en el aguamanil, de procedencia salmantina, conservados en el mismo templo. Y por otra, porque el repertorio ha cambiado ligeramente. Frente a la preponderancia de formas vegetales en las piezas barrocas, lo que ahora podemos ver son símbolos eucarísticos como espigas y racimos, veneras, querubines, hojas de acanto y motivos florales, eso sí, tratados todavía con gran sentido de la simetría, lo que no es más que otra reminiscencia.

Otra de las grandes obras emprendida entonces por el cabildo abulense, concretamente a partir de abril de 1754, fue un trono eucarístico (lám. 6)[41]. En un principio parecía claro que Manuel García Crespo tenía que ser el encargado de la obra, ya que su trabajo había sido valorado y apreciado por los prelados en obras anteriores para la Catedral, sin embargo rechazó el encargo. Esta decisión puede sorprender, pues los tronos y altares eran siempre obras de gran magnitud cuya realización solía aumentar el prestigio de quien las labraba, sobre todo en el caso de las destinadas a templos catedralicios. Sin embargo, en el caso concreto de García Crespo no era una obra que necesitase, ya que el prestigio ya lo tenía, y la abundancia de trabajo, como bien expuso el mismo platero, le impedía hacerse cargo de ella[42]. El cabildo decidió entonces que se hiciesen dos diseños para el trono por sendos plateros de Salamanca y Madrid[43]. Primero llegó el diseño de Madrid y algo más de tiempo tuvo

40 Fue una de las piezas de platería seleccionadas para la exposición de las Edades del Hombre celebrada en Ávila en 2004. J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, "Custodia". *Catálogo de la Exposición Testigos...* ob. cit., pp 342-343.

41 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, "Trono eucarístico". *Catálogo de la Exposición Testigos...* ob. cit., pp. 303-304.

42 Así consta en el Cabildo Ordinario celebrado el 17 de abril de 1754: *El señor doctoral dijo que habiendo escrito a Manuel García Crespo platero vecino de la ciudad de Salamanca sobre hacer el nuebo trono para esta santa yglesia le habia respondido ultimamente diciendo no podía entrar en esta obra por quanto tenía otras muchas de su cargo y que si el cauildo gustase se encargaría de ella un oficial que había tenido el qual la executaría a toda satisfaccion y entendido por dichos señores y habiendo dado en razón de ello cada uno su voto y parecer se acordó que los señores don Gaspar de Narbona y Don Ygnacio de Emparan canónigos encarguen a los plateros de más crédito de Madrid y Salamanca que hagan diseños para dicho tabernáculo / arreglados a la altura y ancho que ha de tener y los remitan para que vistos por el cavildo haga elección de el que se aia de executar y se trate de el ajuste con que se lebantó el cabildo.* A.D.Av., Sección Catedral, Actas Capitulares, 1754, ff. 26v.-27r.

43 Ibidem.



LÁMINA 6. *Trono eucarístico. Baltasar de Salazar. 1754.*

que esperarse por el de Salamanca. Ambos fueron expuestos en la Sala Capitular para que fueran reconocidos por los prebendados y decidiesen. Finalmente se optó por el de Madrid, siendo ambos plateros gratificados por su diseño[44]. Baltasar de Salazar se encargó de la obra y en 1755 se le pagaba la última parte de lo acordado. El coste total fue de 38.000 reales, incluyendo en esa cantidad la hechura, los materiales y el "aumento" de 1.800 reales que el cabildo le dio por la molestia de

44 *Cabildo ordinario 30 de agosto. Gratificazión a vnos plateros: Más setecientos onze reales y seis maravedíes, que por libranza de 30 de dicho (agosto) se pagaron; los quinientos y quarenta y vn reales de ello y 6 mrs a vn platero de Salamanca y otro de Madrid por los gastos que hicieron en venir a esta ciudad a tomar las medidas y hacer el diseño para el trono de plata que se ha de hacer, y los ciento y setenta reales que se dieron a las personas que fueron a Madrid acompañando a dicha plata.* A.D.Av., Sección Catedral, Actas capitulares, 1754, f. 30v.

haberse desplazado desde Madrid y llevar el trono hasta Ávila[45]. Pesó 203 marcos de plata, de los cuales 144 provenían de un antiguo trono que se deshizo.

El trono realizado es una pieza de gran calidad cuya finalidad era exponer la custodia de plata hecha por el propio Salazar con el Santísimo Sacramento los días de fiesta solemne. Responde, al igual que aquella, a un planteamiento barroco en cuanto a su concepción o diseño pues se articula sobre dos gradas horizontales. La primera y más inferior es continua y esta formada por tres secciones de igual longitud que llevan cada una tres relieves repujados con roleos vegetales y óvalos con motivos eucarísticos: ramos, espigas y racimos. La segunda está quebrada en medio originando dos cuerpos separados con los frentes decorados de igual forma que en el piso inferior, en este caso con dos relieves en los que aparecen el escudo de la catedral de Ávila (cordero, león y torre almenada). Encima de cada una hay un jarrón que remata con una escultura, y se rodean con guirnaldas de rosas, hojas, espigas y racimos, y arcos de "ces".

El cuerpo central es un tabernáculo de dos pisos, el primero cuadrangular, en el que se halla el sagrario cuya puerta lleva un relieve del "cordero místico", y el segundo troncopiramidal. De esta zona destaca el fondo, a base de cuadrícula incisa, y el disco solar que lleva en el centro. Encima se sitúa el trono propiamente dicho, que tiene peana circular, para colocar la custodia, y un gran marco a la manera de rocalla para enmarcarla, en el que nuevamente aparecen flores, racimos y espigas, motivos propios del léxico rococó y de clara alusión eucarística. El coronamiento sigue siendo más propio del barroco pues se trata de una nube o gloria, en la que además de esos mismos elementos, se incluyen querubines y rayos solares.

Se conserva en la capilla de la Concepción de la catedral de Ávila. El altar en el que asienta lleva por frontal el que se hizo para la Capilla de San Segundo, por lo que el conjunto que hoy puede verse está desvirtuado, al mezclarse obras de procedencia y finalidad diferentes, si bien es cierto que su cronología no varía mucho. Respecto a los punzones hay que señalar que ostenta los mismos que la custodia que debía acoger (del autor Baltasar de Salazar, del marcador Félix Leonardo de Nieva, y de Madrid). Además, parece que en este caso también se aprovecharon obras anteriores, pues los jarrones laterales con esculturas de plata llevan punzón del varias veces citado Francisco Villarroel.

Las características comentadas en ambas obras en relación con su estructura barroca y los motivos decorativos rococós, junto a aspectos técnicos, como el uso del cincelado

---

45 *Coste del trono de plata: Más veinte y ocho mill y treinta y dos reales y medio de vellón que por libranza de 22 de mayo de dicho año se pagaron a Don Balthasar de Salazar, platero en Madrid, por resto de los 38 (mill) 32 reales y 17 mrs que tubo de coste de hechuras y material que puso en el trono de plata que hizo para esta santa yglesia, en que se incluien 1mil 800 reaales que por acuerdo de el cauildo se le dieron por via de graficazion y aiuda de costa por al conducion de él; y los diez mil reales restantes salieron de lo depositado en el archivo para diferntes obras de esta santa yglesia, previniéndose que en dicho trono está los 1() 200 onzas de plata que pesaua el antiguo.* A.D.Av., Sección Catedral, Libros de Fábrica, 1755, 22 de mayo, f. 29r.

para conseguir mayor realismo, aparecen en la obra de Baltasar de Salazar en la década de 1740, pues en la citada cruz de Yélamos de Abajo, dada a conocer por Cristina Esteras, ya usa como motivo decorativo cartelas con espejos ovales de tratamiento pictórico. Todo lo cual, permite afirmar que su obra se inicia en la tradición del barroco final, del que incluso mantiene sus formas, pero avanza hacia el rococó al introducir algunos de sus motivos decorativos y cincelarlos de forma muy sutil y elegante. Ignoramos si su aportación se queda ahí o desempeña un papel mayor en la configuración de ese nuevo estilo. Futuras investigaciones puedan, tal vez, aclarar dicho aspecto.

Finalmente, hay que citar otras tres piezas de origen madrileño no menos interesantes. La primera es un cáliz rococó punzonado en Madrid que podemos fechar hacia 1760, con decoración en espiral en la base y fuste, y de rocallas y "ces" en la copa. Otra es una bandeja ovalada, de líneas sencillas y nítidas, sin más decoración que su propio borde moldurado. Los punzones que lleva son posteriores a la reforma realizada por Carlos III en 1765 que obligó a suprimir el punzón del marcador y a poner en su lugar el de Corte (castillo de tres torres), unido desde ese momento al punzón de la Villa (oso y madroño), llevando ambos en la parte inferior el numeral correspondiente al año de marcado. Estos dos, sobre la cifra 85, que permite fechar la obra en 1785, acompañan en el centro de la bandeja a la marca de su autor, Francisco Ruiz (F.Rz.). Finalmente, la tercera es una cruz de altar. Su pie cónico, de gran altura, tiene planta ligeramente polilobulada, el nudo es cónico y lleva cruz de brazos rectos que rematan en capullos. Tan sólo destaca en ella el Crucificado del anverso. Corresponde, estilísticamente, al mismo período que la bandeja anterior, que podemos calificar de proto-Neoclasicismo, y además lleva en el frente de la base los mismos punzones de Villa y Corte lo que nos indica que fue hecha en 1785, aunque carece de marca que identifique a su autor[46].

Obras de otra procedencia

Córdoba fue, durante el siglo XVIII, un importante centro platero que incluso superó a Salamanca y Madrid[47]. Sin embargo, de esa procedencia conservamos

46 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *La platería de la catedral...* ob. cit., pp. 73, 79 y 120.

47 El arte de la platería en Córdoba conoció su época dorada en el siglo XVIII. Algunos de los trabajos que a ella se le han dedicado son: J.C. BRASAS EGIDO, "Aportaciones a la historia..." ob. cit. J. HERNÁNDEZ PERERA, "La obra del platero Damián de Castro en Canarias". *A.E.A.* nº 98 (1952), pp. 116-128. J. VALVERDE MADRID, "El platero Damián de Castro". *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes* nº 86 (1964), pp. 31-125. D. ORTIZ JUÁREZ, "Platería cordobesa en el siglo XVIII" en M. PELÁEZ DEL ROSAL (Coord.), *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre "El barroco en Andalucía"*. Vol. 2. Córdoba, 1984, pp. 287-296. Del mismo autor *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980. J. RIVAS CARMONA, "Platería cordobesa en Murcia". *Imafronte* nº 14 (1998-1999), pp. 251-272. F. MORENO CUADRO, *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006. Mª.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y Mª.R. TORRES FERNÁNDEZ, "Platería cordobesa en la catedral de Almería". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 513-526. R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudio sobre la Historia de la orfebrería en Córdoba*. Colección de Documentos inéditos para la Historia de España, tomo CVII. Madrid, 1893.



LÁMINA 7. *Obras cordobesas: cáliz, de Antonio José Santa Cruz y Zaldúa.*

en la catedral de Ávila menos piezas. En este caso, la mayor lejanía de esa ciudad respecto de las otras dos, pudo ser motivo suficiente para que no se importasen tantas obras, y que las que se trajeron o encargaron sean menos significativas en el conjunto global. A continuación, siguiendo como siempre un orden cronológico, reseñamos las piezas cordobesas[48].

Las primera de la que hacemos mención es un cáliz que lleva, además del punzón de Córdoba (león rampante), el de Antonio José Santa Cruz y Zaldúa (1733-1793) (·S·/CRUZ), junto con Damián de Castro, uno de los grandes plateros cordobeses del siglo XVIII. Es de base cónica, nudo piriforme y copa de campana. Tiene decoración rococó de óvalos lisos, rocallas, gallones, rosas y hojas de acanto. En la copa, cuyo tercio superior va liso, los motivos son más abultados e incluyen además lunas menguantes (lám. 7). Muy parecido a éste es uno conservado en la iglesia de Pradena (Segovia), realizado hacia 1775, fecha ésta que puede valer también para el que ahora estudiamos.

Del mismo platero y con las mismas marcas se conserva también en la catedral de Ávila un juego de vinajeras de estilo rococó y cronología parecida. La bandeja tiene perfil ondulado con flores, hojas y veneras. Las ánforas son abombadas y tienen asa en forma de tornapunta formada por dos "ces". Decoran el cuerpo con tallos vegetales, flores y palmetas.

Blázquez Chamorro atribuye a Antonio Ruiz, platero cordobés de la segunda mitad del siglo XVIII, otro juego de vinajeras, y lo fecha hacia 1780, sin embargo parece neoclásico, del siglo XIX, tanto en estructura como decoración. La bandeja, de perfil ovalado y lobulado, es lisa y lleva dos barandillas, a la manera de mancerina, para colocar las jarras. Éstas son lisas pero el vertedero reproduce el cuello y cabeza de un ave, según modelo acuñado por el citado platero cordobés. Las tapas son cúpulas gallonadas con remate central bulboso.

Por último, en este crisol de obras de distintas procedencias, es el turno de hablar de Barcelona, cuya provincia también dio algún singular obispo a la diócesis abulense. Las piezas conservadas en la catedral de Ávila salidas de talleres de Barcelona son de dudosa atribución si bien la documentación atestigua que el cabildo adquirió obra en obradores barceloneses para completar su, como venimos viendo, interesante tesoro argenteo. Quizá la más certera atribución será la de un juego de seis candeleros al platero barcelonés Francisco de Cortada, de sencilla composición a base de pie piramidal y astil torneado con formas oblongas[49]. La adquisición de dichos candeleros data de 1763, junto a otras obras adquiridas

48 J. BLÁZQUEZ CHAMORRO, *La platería de la catedral*... ob. cit., pp. 72, 76, 107 y 108.

49 Este grupo de seis candeleros se expusieron en la exposición *Testigos* de las Edades del Hombre en Ávila, celebrada en Ávila en 2004, en lugar de los que aparecen en el catálogo de Juan Manuel Sanz de Velasco (los que se hicieron para la capilla de San Segundo).

en Barcelona[50]. Más dudas ofrecen un grupo de tres sencillas sacras de formato rectangular, cuya labor de plata se concentra en sus respectivos marcos (lám. 8).

50 (f. 37v.) *Coste de la cruz y candeleros de plata para el altar mayor; terno, casulla, albas, alfombras, damascos y otras cosas compradas en Barzelona para esta Santa Yglesia. Hazense buenos al presente mayordomo de las rentas de la fabrica de esta santa yglesia cathedral cinquenta y tres mill quattrocientos y sesenta y quatro reales y veinte y vn maravedíes vellón, los mismos que en virtud de dos libranzas de 15 de junio de mill setezientos sesenta y quatro dadas por el señor Doctor don Juan Mestre canonigo y obrero maior de la referida santa yglesia, resulta haber satisfecho por el coste de la cruz y seis candeleros de plata, fabricados en la ciudad de Barzelona para el altar maior desta dicha Santa Yglesia; hechuras del platero y plata que puso. =...*(f. 38r.) *Segunda Memoria: Quenta de los seis candeleros y cruz de plata, sacra evangelio de San Juan Lavabo y una fuente también de plata que se mando fabricar en Barzelona y todo está puesto en la sachristía de esta santa yglesia= en Diez y siete de junio del año pasado de mill setezientos sesenta y tres se trató con Francisco Cortada platero de Barcelona quien se obligo a hacer los seis candeleros y cruz de plata fina o de ley según y en la misma conformidad que se manifestaba enlos diseños que se había remitido de dicha ciudad a la de Ábila y se ejecutó la contrata bajo las condiciones siguientes: Primeramente fue condizión que había de recibir toda la plata vieja de la yglesia, que para la hechura de dichos candeleros y cruz se le entregase y siendo la plata fina o de ley se obligo a pagarla a razón de viente y vn reales y medio de vellón por onza y en caso de no ser de ley la debería toamr por us justo precio= Mas fue condizión que los candeleros* (f. 38v.) *no había de tener mas plata que ciento y veinte y cinco onzas quatro mas o menos cada vno y la cruz había de ser a su correspondiencia. 3.ª Mas fue condición que había de dorar el cruzifijo remates de la cruz y escudos de armas en la cruz y candeleros y que por ese trabajo no se le había de pagar cosa alguna pero que se la habia de satisfazer el oro que en ello gastase. 4.ª Mas fue condición que por cada onza de plata que entrase en la construcion de los candeleros y cruz y demás piezas respecto de haber de hacer plata fina o de ley se le había de pagar viente y vn reales y medio de vellon por cada onza yque por razon de hechuras se le había de asimesmo de pagar cinco reales y medio de vellon por cada onza y según esas condiciones ha ejecutado la obra y da su cuenta de caro y data en la forma siguiente: Cargo: Primeramente se hace cargo de seiscientas onzas de platta vieja que por ser de ynferior quilate se ajusto a diez y nuebe reales la onza y a ese precio ymportan (11mil 400 reales). Mas se hace cargo de quattrocientas setenta y quatro onzas de plata vieja y fue la de la cruz y dos candeleros y por ser de mejor bondad que la primera la pagó a viente reales vellón cada onza, cuio ymporte es (8 mil 480 reales). Mas se carga de ziento y veinte y dos onzas de plata en barrittas que se había sacadao de un terno viejo que estba en la sachristía ypor ser plata fina o de ley la pagó a viente y vn reales y medio de vellón cada onza cuio ymporte es. (2 mil 623 reales) Cargo= 23 mil 503 reales.* (f. 39r.). *Ymporta el cargo. 23 mil 503 reales. Data. Para antezedentes Descargo de las partidas data las sigueintes:Primeramente data çiento y veinte y una onzas de plata nueba y son las mismas que pesó la fuente, que se puso en la sachistía las que a razón de veinte y vn reales y medio de vellón por onza según el ajuste ymportan 2mil 60 reales 17 mrs. Más data doscientas zinquenta y quatro onzas de plata nueba y son las mismas que presaron los dos pirmeros candeleros que hizo las que a razón de viente un reales y medio de vellón ymportan 5 mil 461 reales. Mas data setecientas cinquenta y vna onzas de plata nueba que tubieron de peso los otros quattro candeleros y cruz las que al mismo precio ymportan (16 mil 146). Más se datan ziento quarenta y tres onzas y media de plata para las guarniziones de las sacras corchetes y anillas para la capa del terno, las que al mismo precio ymportan 3 mil 085 08. Más se datan vn mill y trescientos reales vellón por el oro que entró en la cruz escudos de candeleros conrchetes y anillas para la capa del terno y reforzar la chucharita de oro del caliz de el señor González que por ser sumo delgada se había quebrado. (1mil 300). Más se datan seis (va la suma de lo dicho 28 mil 593 reales 25.)* (f. 39v.) *mill nobecientos y ochenta y dos reales vellón por razón de las hechuras de las mill docientas sesenta y nuebe onzas y media de plata nueba a razón de zinco reales y medio vellón por cada una. (6 mil 982 reales 08). Mas se datan quatro cientos cinquenta reales vellon por las almas de madera para los caldeleros y cruz barillas de yerro tornillos cajones par la plata y terno bolsas para los candeleros y cruz y otras menudencias.* A.D.Av., Sección Catedral, Cuentas de fábrica, 1763, ff. 37v.-39v.



LÁMINA 8. *Sacras (central y una lateral). Simón de la Torre o Francisco de Cortada.*

Estos se componen por finas láminas repujadas con motivos vegetales dispuestos a modo de friso continuo formando roleos, con acabado a cincel. Se interrumpen los marcos en su parte lisa por pequeños elementos dorados a manera de acanto y en las esquinas por otros diagonales figurando espigas. Todas rematan con un copete, también dorado, consistente en una forma trifoliada constituida por motivos de rocalla muy planos y simples que encuadran un ovalo liso. Las sacras laterales se presentan para ser dispuestas de forma vertical, mientras la central se dispone horizontalmente. Su sencillez y algunos defectos en el acabado de las mismas nos avisan sobre la necesidad de volver sobre el estudio pormenorizado de estas piezas, que bien pudieran haber salido de manos del abulense Simón de la Torre en vez de las de Francisco de Cortada[51].

51 En dos momentos se paga a Simón de la Torre por la realización de unas sacras: en 1771 se le entregan *treszientos y doze rreales vellon que por otra libranza de dicho señor obrero se pagaron a Simón de la torre plattero por las hechuras de zinquentta y dos onzas de platta que tienen las sacras diarias del alttar maior y diez pares de broches para las zinco capas del terno nuevo a razón de seis rreales cada onza.* En 1785 se documenta el apunte siguiente: *tres mill quinienttos noventta y un reales y diez y seis mrs vellon que por otra libranza de 27 del mismo mes de marzo se pagaron a Simón de la torre maestro plattero por el coste de vnas sacras que hizo para esta santa y glesia y otras composturas...* A.D.Av., Sección Catedral, cuentas de fábrica, f. 44v.

Significación histórica de la colección de plata dieciochesca de la Catedral de Ávila

Tal y como ya ha apuntado en más de una ocasión el catedrático Jesús Rivas Carmona, los tesoros catedralicios constituyen las principales colecciones de platería religiosa, que destacan tanto por el número como por la calidad de sus piezas[52]. En Ávila esto también se cumple, pues dentro de la diócesis el templo catedralicio alberga piezas representativas de todas las épocas y estilos. Pero igualmente, en el caso concreto que nos ocupa, la colección de obras del siglo XVIII (barrocas y rococós principalmente), uno de sus valores más importantes le viene dado por la variedad de procedencias que se reúnen bajo un mismo techo.

Sin embargo, este hecho raramente se ve reflejado en los aspectos museográficos o expositivos de las piezas, pues se suelen agrupar siguiendo otros criterios. Uno de ellos, habitual en las exposiciones de arte sacro, es el que busca explicar al visitante el sentido litúrgico de lo que se expone y su importancia como testimonio vivo de la fe cristiana. Otro criterio, que suele emplearse unido al anterior, es el cronológico, el cual permite contextualizar las obras en el tiempo. Pero ni siquiera estos dos aspectos, tradicionales sí, pero básicos del guión expositivo, se han tenido en cuenta a la hora de hacer el montaje de la colección. Bien es cierto que se han reaprovechado elementos de la exposición de las Edades del Hombre celebrada en la catedral de Ávila en 2004 (vitrinas y cartelas), que le dan a la muestra un aire moderno, y que el estado de conservación de las piezas es en general bueno, pero en cambio, quedan muchos aspectos sin aclarar, como los relativos a los comitentes, autores o procedencia de las obras. Pues no sólo es una colección importante por su calidad y diversidad, sino que además testimonia la importancia que ciertos talleres foráneos alcanzaron durante el siglo XVIII así como la decadencia del arte de la plata en la ciudad de Ávila. Y creemos que este discurso debería incorporarse al programa museológico y tener su reflejo en la exposición.

Hemos de decir, finalmente, que las piezas incluidas en este trabajo son sólo una muestra del total de la colección del siglo XVIII, aunque eso sí, las más importantes

---

52 Este autor ha sido uno de los que más ha tratado el tema recientemente. Reseñamos a continuación algunas de sus publicaciones al respecto. J. RIVAS CARMONA, "La platería de la catedral de Córdoba y su significación histórica". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 631-650, "El patrocinio de las platerías catedralicias". *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 479-498, "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata" en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 493-530, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 515-536, "Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 379-394, "Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional: la aportación de los siglos XVII y XVIII". *Littera scripta in honorem prof. Lope Pascual Martínez*. Vol. 2. Murcia, 2002, pp. 891-918, "Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la catedral de Murcia". *Imafronte* nº 15 (2000-2001), pp. 291-310.

y representativas, tanto por calidad como por autoría, síntesis de nuestro próximo trabajo sobre la platería barroca de la catedral de Ávila. Quedan todavía pendientes de catalogar y estudiar varios cálices, copones, cruces de altar, bandejas, palmatorias, misales con cantoneras y escudos de plata, etc.

El desarrollo de las platerías catedralicias extremeñas durante el siglo XVIII

VICENTE MÉNDEZ HERNÁN
Universidad de Extremadura

Introducción. El siglo XVIII y las directrices de una época

La complejidad del siglo XVIII, y la riqueza que de ésta se deriva, es susceptible de ser analizada desde dos puntos de vista que nos permiten justificar, por un lado, el amplio desarrollo que adquiere el arte de la platería durante los siglos del Barroco, y por el otro, entender el extraordinario y variado desarrollo estilístico que hacen de la centuria de mil setecientos uno de los períodos más interesantes de la Historia del Arte, a tenor de las propuestas y corrientes estilísticas que en él se dieron cita.

Sobre este segundo aspecto incidió P. Francastel cuando se refirió al siglo XVIII hablando de sus *épocas compartimentadas*, incidiendo con ello en la complejidad que autores como August Schmarsow pusieron de manifiesto ya en 1897, con la obra titulada *Barock und Rokoko*, o en la idea que los hermanos Goncourt, Edmond y Jules, plasmaron en la obra que desarrollaron entre 1856 y 1865, y publicaron en 1906 bajo el sugerente título de *El arte del siglo XVIII.* A esta complejidad se sumaron otra serie de factores —que también vendrían a incidir en el arte de las platerías— económicos, sociales y psicológicos que justifican la diferencia existente entre el siglo XVII, época de depresión —sin entrar en la concentración de los recursos u otros aspectos que no han de ser olvidados—, y el siglo XVIII, más próspero, y que se traduce en la variedad entre Barroco y Rococó. De todos es conocido el fuerte desarrollo que el *Rococó* conoció, aproximadamente, a partir de 1720, aunque el uso de la *rocalla* ya había comenzado en Francia y Alemania a finales del siglo

XVII, si bien es cierto que se había anunciado en obras anteriores, como el dibujo para una fuente hecho por Bernini y hoy custodiado en el Palacio de Windsor[1]. En su difusión jugaron un importante papel los grabadores y editores de Augsburgo. Los elementos o motivos podían ser los de Cuvilliés, de italianos como el hermano jesuita Andrea Pozzo o Domenico de Rossi; de franceses como Jean Le Pautre y Jean Berain, en contacto en cierto momento con la obra del mayor de los Churriguera, y más adelante, Boucher, Babel y Mondon. Según señala Y. Bottineau, de quien proceden estas líneas, mientras que en Francia las *rocallas* se convirtieron en un motivo ornamental, que hicieron las delicias, lo mismo que en España, de una extensa clientela garante de la manutención de los talleres de orificería, el Rococó llegó a alcanzar en todos los países germánicos una grandeza monumental.

A la postre, la Revolución Francesa vendría a introducir un cambio artístico cuya gestación ya había comenzado en Europa desde que Winckelmann escribiera su obra *Reflexiones sobre la imitación de los griegos en la pintura y la escultura* (1755) y David pintara el *Juramento de los Horacios* (1785). Para justificar los cambios explícitos a los que conducían estas obras, no debemos olvidar la complejidad por la que se caracterizan los años centrales del siglo XVIII, que constituyen —para historiadores como Delfín Rodríguez[2]— uno de los períodos más apasionantes de la Historia del Arte por su carácter de años de transición y de crisis en los que se construye el proyecto moderno.

Sirvan estas líneas relativas a conceptos terminológicos y cuestiones de tipo historiográfico, para dibujar la antesala de nuestro trabajo, dedicado a analizar una manifestación artística, la platería, que, por razones obvias[3], va a estar siempre a la «vanguardia» de las propuestas decorativas que hemos referido, máxime en aquellas sedes, las catedralicias en nuestro caso, cuyos integrantes podían y hasta demandaban ser los garantes de un mecenazgo cuyo último objetivo residía en dar cumplida cuenta de los preceptos tridentinos, ampliando para ello el ajuar litúrgico en un momento que, además —y como hemos visto— lo hacía posible.

Retomando lo que aducíamos al inicio del presente trabajo, justificar esta expansión de los ajuares litúrgicos requiere tomar buena cuenta de los principales factores que impulsaron el desarrollo artístico durante el Barroco y, en particular, considerar el impacto que tuvo la Contrarreforma en el arte de la platería[4]. A este respecto, interesa rescatar la imagen que Werner Weisbach ofreció en 1921 para caracterizar al arte de la Contrarreforma, a través de rasgos como el heroísmo, en el que muchas

1 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura Barroca Castellana*. Madrid, 1969, p. 64.

2 D. RODRÍGUEZ RUIZ, *Del Neoclasicismo al Realismo. La construcción de la modernidad*. Madrid, 1996, p. 12.

3 Citemos el papel que jugaron, en lo que respecta a la difusión de los motivos, los dibujos que solían manejar los plateros. Vid. el trabajo de Mª.C. GARCÍA GAÍNZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Navarra, 1991, pp. 219 y ss.

4 J. RIVAS CARMONA, «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias». *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 515-536.

veces hay que ver un gestualismo espectacular más que un vigor efectivo y profundo; el misticismo, que sería la respuesta artística a la doctrina y vida de los místicos de la época; el erotismo, concepto ambiguo que expresaría el enmascaramiento con el que tendencias sensuales de la época se revisten de religiosidad; y el ascetismo cruel, con el que el arte católico buscaría hacer evidente la vinculación de la fe ortodoxa con la tradicional devoción católica a los mártires y santos penitentes[5]. Las tesis de Weisbach no han sido aceptadas sin algunas críticas puntuales y de conjunto. No obstante, sea cual sea la objetividad de la teoría de Weisbach, y el alcance semántico que él atribuya a los «caracteres barrocos» que propone, lo que sí puede afirmarse es que, en los siglos XVII y XVIII, el arte barroco cubre un mundo de contenidos tan variado y complejo como puso de manifiesto Rudolf Wittkower cuando afirmó que la religiosidad de esa etapa admitió de todo, «desde una mundanería atrayente, una tierna sensibilidad, una devoción ñoña y sentimental, hasta una piedad fanática y una altivez mística —testimonio suficiente de que afrontamos las reacciones de los artistas al temperamento proteico de la época más que a una política deliberada»[6].

La acumulación objetual contrarreformista[7], derivada de los tesoros medievales y relacionada, a su vez, con la imagen que plasmó Wittkower —aunque en su caso la utilizara para la arquitectura—, es necesario justificarla con los conceptos que Weisbach desarrolló a partir de uno de los dos preceptos tridentinos que mayor proyección tuvieron en el campo del arte en general, y de las platerías en particular.

El primero de ellos justifica la importante serie de relicarios que se realizan en plata y oro durante esta etapa, y tiene su razón de ser en la sesión tridentina XXVª, celebrada el 3 de diciembre de 1563 bajo el Pontificado de Pío IV, en la que se encomendó «la invocación, veneración, y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes» a los obispos[8]. La exaltación de los sentidos promovida en Trento para

5 W. WEISBACH, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1948 (la obra original es de 1921), varias páginas. Es interesante citar el prefacio del libro, donde el autor recoge el estado de la cuestión existente entonces sobre los aspectos señalados, y que justifican, a su vez, el contenido de su trabajo: vid. pp. 51-53.

6 R. WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia: 1600-1750*. Madrid, 1985 (la obra original es de 1979), pp. 137-138.

7 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista" en J. RIVAS CARMONA (Coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 492-496.

8 «Enseñen con cuidado los obispos que por medio de las historias de nuestra Redencion, espresadas en pinturas, y otras copias, se instruye y confirma el pueblo, recordándole los artículos de la fe, y de su contínua observancia: ademas que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo le ha concedido; sino tambien porque se esponen á los ojos de los fieles los saludables egemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por su mediacion con el fin de que den gracias á Dios por ellos, y los imiten en su vida y costumbres; asi como para que se esciten á adorar, y amar á Dios, y practicar la piedad»: J. TEJADA Y RAMIRO, *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia Española*. Parte Segunda: *Concilios del siglo XV en adelante* —traducido al castellano, anotado e ilustrado por Juan Tejada y Ramiro—, t. IV. Madrid, 1853, p. 401. Vid., etiam, R.Mª. de HORNEDO, "El Arte en Trento". *Razón y Fe*, t. 131, fac. 1, nº 564 (1945), pp. 224-232; C. SARAVIA, "Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes". *B.S.A.A.* t. XXVI (1960), pp. 129-143.

excitar la piedad de los fieles tuvo en las representaciones plásticas y en las platerías su mejor reclamo. Las historias sagradas a las que el creyente podía acceder al entrar en el templo cumplieron muy bien con la finalidad de ser los garantes de una doctrina suficientemente argumentada: los dogmas representados reforzaban la ideología que, de modo paralelo, la iglesia transmitía a los fieles a través del sermón, y materializaba con el rico ajuar litúrgico utilizado en los ritos y celebraciones.

Teniendo en cuenta que son las imágenes, el retablo y el ajuar litúrgico «donde debe resplandezer la dezencia de la yglesia»[9], es lógico que los Visitadores velaran para que los artistas, escultores y pintores sobre todo, cumplieran debidamente con las normas impuestas para la representación iconográfica de tales imágenes. Más aún si tenemos en cuenta que el retablo sirvió en buena medida de refrendo para el sermón barroco, que en muchas ocasiones lo tomó para ejemplificar los dogmas de la Fe que desde el púlpito enseñaban los predicadores a los fieles. En 1693 Antonio de Castilla imprimió su sermón *Sacra Dezima de Varias Oraciones Panegyricas*, empleando para su discurso el retablo del Real Convento de San Francisco de Valladolid, cuyo programa iconográfico le sirvió de base para desarrollar su disertación[10]. Ambos elementos, imagen y sermón, fueron los medios más eficaces con los que la iglesia contó para contribuir a los caracteres que Maravall desarrolló en su definición de la cultura barroca: dirigida, conservadora y, sobre todo, transmitida a las masas[11].

Y como punto focal del retablo, durante la Contrarreforma cobró importancia el tabernáculo a tenor de la exaltación del culto eucarístico que propició el Concilio de Trento, segundo aspecto central para entender el desarrollo del arte litúrgico durante la etapa del Barroco. La sesión XIII, celebrada el 11 de octubre de 1551 bajo el Pontificado de Julio II, ensalzó en sus capítulos I y V la importancia del culto al Santísimo Sacramento, de modo que la Eucaristía se convirtió en el punto focal del templo, el retablo en su custodio, y la veneración de la Sagrada Forma, con una particular potenciación de su reserva y exposición, en el epicentro del culto eucarístico[12].

---

9 Tomamos la cita de la Visita que celebró don Manuel María Ortega y Orellana en la parroquia de Deleitosa (Cáceres) el 13 de julio de 1765, en la cual ordenó la construcción de un nuevo retablo mayor: V. MÉNDEZ HERNÁN, *El Retablo en la Diócesis de Plasencia. Siglos XVII-XVIII*. Cáceres, 2004, p. 620.

10 A. de CASTILLA, *Sacra Dezima de Varias oraciones Panegyricas*. Valladolid, 1693, pp. 134-146, passim. Citado por Mª.P. DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los Sermones y el Arte*. Valladolid, 1980, pp. 203 y ss.

11 Vid. J.A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*. Barcelona, 1975, pp. 131-304.

12 «No queda pues motivo alguno de duda en que todos los fieles cristianos hayan de venerar este santísimo sacramento, y prestarle, segun la costumbre siempre observada en la Iglesia católica, el culto de latría que se debe al mismo Dios. Ni se le debe tributar menos adoracion porque haya sido instituido por Cristo Nuestro señor para recibirle; pues creemos que está presente en él aquel mismo Dios, de quien el Padre eterno, al enviarle al mundo, dice: *Adórenle todos los Angeles de Dios; el mismo á quien los Magos postrados adoraron;* y quien finalmente, segun el testimonio de la Escritura, fué adorado por los apóstoles en Galilea. Declara además el santo Concilio, que la costumbre introducida

La catedral, como iglesia principal de una diócesis, aquella en la que reside el obispo con su cabildo, fue la encargada de difundir los nuevos preceptos al tiempo que sus ajuares servían de ejemplo para las restantes iglesias diocesanas. En muchos casos, el obispo, deseoso de ver cumplidos los deseos del cabildo, invertirá parte de sus rentas en materializar, en su totalidad o en parte, los proyectos que éste le proponga en materia de todo tipo. A su vez, el cabildo, entre cuyos miembros solían encontrarse grandes personalidades que habían recibido una buena preparación en ciencias eclesiásticas, e influyentes humanistas —fruto a su vez del paulatino nivel cultural que adquirieron a lo largo del siglo XVI, en sintonía con la corriente reformadora que ilustres prelados de toda España habían propiciado un siglo antes de la reforma protestante[13]—, no es de extrañar que de continuo mantuviera relaciones con literatos, músicos y, en nuestro caso particular, con artistas, derivado todo ello de sus inclinaciones culturales. Por este motivo, durante la Edad Moderna las Catedrales medievales españolas se convirtieron en los principales demandantes del Barroco[14], merced además a sus cuantiosas rentas; una demanda que supo muy bien materializar los programas de renovación contrarreformista, consecuente exaltación eucarística y resultante despliegue del ajuar litúrgico[15]. Un despliegue que se hizo aún más evidente durante el siglo XVIII a raíz del proceso de adecuación al nuevo estilo barroco que se experimenta en todos los géneros artísticos, incluida la arquitectura, escultura, pintura, platería por supuesto, rejería y música.

La configuración del mecenazgo catedralicio en Extremadura. Los tesoros de platería

En el caso concreto de Extremadura, la fundación de las tres sedes catedralicias que tutelan espiritualmente la región hunde sus orígenes en la Edad Media, siendo la cauriense la más antigua de las diócesis al prolongar sus raíces hasta la etapa final del Imperio Romano. Terminada la reconquista de la plaza a manos de Alfonso VII en 1142, el 30 de agosto de ese mismo año concedió en Burgos el privilegio

en la Iglesia de Dios de celebrar con singular veneración y solemnidad todos los años, en cierto dia señalado y festivo, este sublime y venerable sacramento, y la de ser conducido en procesiones honorífica y reverente por las calles y lugares públicos, es muy pia y religiosa (...)»: J. TEJADA Y RAMIRO, ob. cit., pp. 137-138, Capítulo V de la sesión XIII: «Del culto y veneracion que se debe dar á este santísimo sacramento». Vid., etiam, en la misma obra, p. 135, Capítulo I de la sesión XIII: «De la presencia real de Jesucristo nuestro Señor en el santísimo sacramento de la Eucaristía».

13 M. ANDRÉS MARTÍN, "En el centenario de Lutero. Reforma y Reformas. ¿Reformas paralelas o encontradas? ¿Contrarreforma?". *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*. Madrid, 1986, t. IV, pp. 85-105.

14 MARTÍN GONZÁLEZ, «La catedral como núcleo promotor del barroco español». *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*. Oporto, 1991, t. I, pp. 4-15.

15 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción". *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 149 y ss.

fundacional al prelado Iñigo Navarrón, persona en quien se restauró la sede que sabemos existía desde tiempos de Recaredo (586-601). A partir de aquel momento, los documentos sugieren la existencia de una iglesia románica, tal vez elevada sobre la antigua mezquita de la ciudad, a la que sustituyó una construcción gótica, cuyas obras se iniciaron en el siglo XIII y se prolongaron durante el XIV, y a ésta el edificio actual, que procede sustancialmente del siglo XVI[16]. Al igual que en Plasencia, la fundación del nuevo templo catedralicio obedeció a la necesidad de ampliar el espacio necesario para desarrollar las ceremonias litúrgicas. *Martín de Solórzano, Bartolomé de Pelayos, Sebastián de Lasarte* y *Michel de Villarreal* fueron los arquitectos encargados de levantar los primeros tramos de la catedral hasta el año 1530, fecha a partir de la cual se hace cargo de los trabajos *Esteban de Lazcano* y, desde 1547, *Pedro de Ybarra,* cuyo fallecimiento en 1570 propició el inicio de una larga fase constructiva que tendría como final el año 1646.

Por otro lado, la particularidad y magnificencia de la catedral de Plasencia reside en el hecho de haber conservado parte del edificio que precedió a la obra renacentista. Los trabajos del primitivo templo tardorrománico o protogótico dieron comienzo durante la prelatura de don Domingo (1212-1232), primer obispo de la diócesis, una vez que la ciudad fue elevada en sede episcopal en 1189 por el pontífice Clemente III (1187-1191). A esta primera etapa constructiva corresponde la fachada de los pies, conocida con el nombre del Perdón; la antigua Sala Capitular –también nombrada como capilla de San Pablo o torre del Melón–, obra atribuida al maestro *Gil de Cullar,* que la construiría hacia el año 1270 siguiendo para ello el modelo de los cimborrios de Zamora, Toro o Salamanca, situados ya en la transición de ambos estilos románico y gótico; y el claustro, construido en tiempos del obispo don Gonzalo de Santa María (1423-1446).

Sin embargo, el reducido perímetro inicial y *la mucha estrechura que tenía la capilla mayor*, según afirmaba a comienzos del siglo XVI el deán y protonotario don Diego de Jerez en su testamento (18 de septiembre de 1510), debieron ser factores primordiales para emprender la construcción de la nueva catedral, iniciada durante la prelatura de don Gutierre Álvarez de Toledo (1496-1506)[17], hijo de los primeros Duques de Alba: el arquitecto *Enrique Egas,* a partir de cuyas trazas principió el edificio, fue el primer eslabón de una larga cadena de renombrados artistas de la que son mención obligada *Juan de Álava, Francisco de Colonia, Alonso de Covarrubias, Diego de Siloé, Pedro de Ybarra* y, sobre todo, *Rodrigo Gil de Hontañón.*

16 Sobre el proceso constructivo de la catedral cauriense, remitimos al trabajo de F.M. SÁNCHEZ LOMBA, *Iglesias Caurienses del Mil Quinientos.* Cáceres, 1994, pp. 151-160, donde se citan las oportunas referencias bibliográficas y documentales.

17 Sobre el proceso constructivo de la catedral, remitimos al trabajo de A. CASTRO SANTAMARÍA, *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento.* Salamanca, 2002, pp. 291-317. Vid., etiam, J.R. MÉLIDA ALINARI, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916).* Madrid, 1924, t. II, pp. 277 y ss. Para el conjunto de ambas catedrales véanse pp. 270 y ss.

Sin embargo, la falta de caudales fue el factor principal que indujo al obispo don fray Martín de Córdoba a tomar la histórica decisión de paralizar los trabajos y a inaugurar la nueva sede en 1578.

Por lógicas razones geopolíticas, la última plaza en ser conquistada a manos de las tropas cristianas fue la de Badajoz; tuvo lugar en 1230 por parte del monarca leonés Alfonso IX. No obstante, hasta el año 1255 no se produjo el nombramiento del primer obispo pacense, don fray Pedro Pérez, en quien fue restaurada la sede episcopal que habría regido la vida de la antigua comunidad mozárabe[18]. Por tales motivos, el templo que ha llegado hasta nuestros días debió principiar su fábrica a mediados del siglo XIII, momento del que prácticamente no ha llegado ningún vestigio. A finales del siglo XV parece ser que existía un edificio completamente construido que, durante los siglos XVI y XVII, fue sometido a importantes transformaciones, como fue la fábrica de la casi totalidad de las capillas laterales, la torre y el claustro actual. Finalmente, bajo el patrocinio del obispo Juan Marín de Rodezno (1681-1706), se modificó la estructura del presbiterio y se procedió a la realización de una nueva sacristía y diversas estancias, entre ellas la sala capitular[19].

Las reformas acometidas durante el siglo XVI en los tres edificios catedralicios se vieron complementadas con las obras y la adquisición de los enseres necesarios para el correcto cumplimiento de los preceptos tridentinos, que ponían especial acento en el Sacramento de la Eucaristía y en la veneración de las reliquias. De capital importancia para ello fue la celebración de los Sínodos diocesanos, a través de los cuales los obispos trataron de adaptarse a las normas de Trento, si bien es cierto que en el caso extremeño las tres diócesis contaban ya con una normativa que en su momento se distinguió por su celo pastoral y reformista: correspondió al obispo don Alonso Manrique de Lara (1499-1516) su convocatoria en Badajoz en 1501; en Plasencia hizo lo propio don Gutierre de Vargas Carvajal (1524-1559) en 1534; y en Coria fue don Francisco de Mendoza y Bobadilla (1533-1544) quien presidió Sínodo diocesano en 1537[20]. Con su celebración, los tres prelados citados trataron de iniciar en sus diócesis la tan ansiada reforma por la que clamaba la cristiandad; en el caso de don Gutierre, este especial celo se traduciría pocos años después en su asistencia a la segunda etapa del Concilio de Trento (1550-1552)[21], lo que sin duda le permitió

---

18 T.A. LÓPEZ LÓPEZ, "La Diócesis de Badajoz: Origen, Restauración y Tránsito final". *Apuntes para la Historia de la ciudad de Badajoz.* Ponencias y comunicaciones. Mérida, 1999, pp. 114 y ss.

19 Sobre la catedral de Badajoz, remitimos al lector al trabajo de M.D. GÓMEZ-TEJEDOR CÁNOVAS, *La Catedral de Badajoz.* Badajoz, 1958, pp. 36 y ss.

20 A. GARCÍA Y GARCÍA (Dir.), *Synodicon Hispanum. V: Extremadura: Badajoz, Coria-Cáceres y Plasencia.* Madrid, 1990, pp. 16 y ss. (Badajoz); pp. 157 y ss. (Coria); y pp. 382 y ss. (Plasencia).

21 M. BATAILLÓN, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI.* México, 1966, p. 534; F. GONZÁLEZ CUESTA, *Los Obispos de Plasencia. Aproximación al Episcopologio Placentino, I.* Plasencia, 2002, p. 155.

profundizar en el espíritu reformista. Sin embargo, la atención a la exposición y reserva del Santísimo Sacramento, y el culto y veneración a las reliquias[22], eran dos aspectos que ya habían sido contemplados en los tres Sínodos citados, aunque a partir de Trento cobraron, como es de imaginar, un mayor auge.

Esta importancia de ambos preceptos pudo materializarse en las tres sedes gracias a las cuantiosas rentas que éstas disfrutaban, además de las generosas donaciones de sus insignes prelados. Derivaban aquéllas del cobro del diezmo de los productos agrícolas y ganaderos, del producto bruto y demás primicias del obispado, junto a lo que reportaba la venta de indulgencias, los derechos de enterramientos y aportaciones de nuevas capillas funerarias, junto a las ayudas y prestaciones de particulares, laicos y religiosos. Por lo común, y una vez sacados los dos novenos de las tercias reales, el obispo y el cabildo se repartían cada uno un tercio del total de los beneficios[23]. Faltan estudios en los que se analicen los bienes eclesiásticos en Extremadura; a través del Catastro de Ensenada, sabemos que durante la segunda mitad del siglo XVIII dichos bienes constituían el 21,50% frente al 87,50% que constituían los bienes seglares[24]. Más explícita es la documentación que poseemos del siglo XVI, a partir de la cual es posible justificar en parte las diferencias existentes entre los tesoros de platería de las catedrales extremeñas. Según el Ms. anónimo titulado *Floresta española* que se conserva en la Biblioteca Nacional, y en el que se pretendió reflejar el estado de las sedes episcopales de Extremadura en las postrimerías del siglo XVI, de las tres Mitras, la de Plasencia era «muy principal», porque tenía «más que doblada tierra que la de Badajoz». En lo que respecta a la descripción de las tres catedrales, destaca la de Plasencia por ser una «de las iglesias que en España se sirben con mayor pompa, asi de cantores escojidos y famosos ministriles como de ricos y curiosos ornamentos... La fabrica tiene muchas joyas de oro y plata, y gran quantidad de ornamentos de brocado... Las fiestas de Corpus

---

22 En el caso de Badajoz, por ejemplo, se hace referencia a «la guarda e veneracion con que deven tener el sancto sacramento de la Eucharistia», para lo cual se dispone y ordena «que en todas las iglesias del dicho nuestro obispado aya sagrarios, los más honrados e ricos que se pudieren fazer según que las rentas de las iglesias lo sufrieren, los quales tengan sus puertas e cerraduras, e dentro de aquellas aya otras arcas pequeñas <y dentro un relicario>, a lo menos de medio marco de plata. E en las iglesias donde no oviere las dichas arcas, mandamos a los mayordomos que las hagan, dentro de un mes, de la renta de la fabrica, e en las iglesias donde no oviere renta de fabrica, mandamos a los dichos mayordomos que vengan a nos para que proveamos en ello (...)»: A. GARCÍA Y GARCÍA (Dir.), ob. cit., p. 85 (cap. XIII, apdo. 1).

23 A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, "Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII" en A. MESTRE SANCHÍS, *Historia de la Iglesia en España*. T. IV, *La iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1979, p. 30.

24 J. FERNÁNDEZ NIEVA, "La sociedad" en A. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, M. RODRÍGUEZ CANCHO y J. FERNÁNDEZ NIEVA, *Historia de Extremadura. T. III: Los Tiempos Modernos*. Badajoz, 1985, p. 570.

Christi se celebran aqui con la mayor solemnidad y aplauso que se haçen en lugar de España, porque se gasta mucho en ellas (...)»[25].

Esta descripción se corresponde en parte con la amplitud y variedad de los tesoros de las catedrales objeto de nuestro estudio. Aún teniendo en cuenta que además de las rentas hay otra serie de factores que es necesario manejar para analizar y justificar un proceso tan complejo como el referido a la configuración de los ajuares catedralicios, es sintomático que el número de piezas que integran en la actualidad dichos tesoros se corresponda en parte con la imagen ofrecida en la citada *Floresta española*. En línea con la descripción de Plasencia, el ajuar de esta sede cuenta en la actualidad con un total de 112 piezas[26], frente a las 89 de Badajoz[27] y a las 75 de Coria[28]. Entre los factores a los que aducíamos, cabe destacar también el buen ánimo que siempre demostraron tener los obispos en todo aquello que el cabildo, su consejo, le proponía, y citar, a título de ejemplo, el notable crecimiento que experimentaron las platerías en el caso catedralicio pacense cuando su obispo fray Diego Gómez de Lamadrid (1578-1601), falleció en 1601 dejando en Badajoz su recámara, «en que había mucha plata, tapicería, camas, doseles, sillas de terciopelo y otros aderezos de cama». En concreto, los objetos de plata se cifraban en 239, lo que no debe extrañar si tenemos en cuenta que las rentas de los prelados extremeños ascendían en 1630 a 60.000 ducados en Plasencia, 26.000 ducados en Coria y 18.000 ducados en Badajoz[29].

Las platerías catedralicias en el siglo XVIII

Durante el siglo XVIII, las platerías catedralicias extremeñas experimentan un notable desarrollo, fruto de la necesidad de renovar los ornamentos litúrgicos en su conjunto. Las tres catedrales experimentan durante esta etapa un proceso que tiene como objetivo último ahondar en la decoración tanto externa como interna. Así, por ejemplo, en lo tocante a aspecto netamente constructivos, el Cabildo cauriense contrata con *Manuel de Larra y Churriguera* la ejecución de las trazas que había presentado en 1732 para rematar la actual torre de campanas[30]; en el caso de la ca-

25 Manuscrito publicado por A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, "Extremadura en el siglo XVI. Noticias de viajeros y geógrafos (1395-1600) (Conclusión)". *Revista de Estudios Extremeños,* t. X (I-IV) (1954), p. 403.

26 S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La Platería de la Catedral de Plasencia.* Cáceres, 1983, pp. 37 y ss.

27 F. TEJADA VIZUETE, *La plata en la Catedral de Badajoz.* Los Santos de Maimona, 1988, pp. 25 y ss.

28 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería en la Diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX).* Cáceres, 1987, t. I, pp. 479-504. En todos los casos, hemos tomado como una sola pieza aquellas de idéntica tipología y misma cronología (relicarios sobre todo).

29 J. FERNÁNDEZ NIEVA, ob. cit., pp. 569-570.

30 F.M. SÁNCHEZ LOMBA, ob. cit., p. 159.

tedral pacense ya van señaladas las obras de renovación interna acometidas durante la prelatura de Marín de Rodezno (1681-1706), mientras que el Cabildo placentino no vio materializado ninguno de los proyectos que solicitó a arquitectos de fama tan renombrada como *Ventura Rodríguez*, *Andrés García de Quiñones*, *Manuel de Larra Churriguera* o el italiano *Sachetti*, en un último y casi desesperado intento por terminar la fábrica catedralicia[31].

Los ornamentos lignarios también se contemplaron en este nuevo proceso, en la idea de adaptar los retablos a la nueva iconografía triunfalista del Barroco, en detrimento del carácter narrativo que hasta entonces había perdurado en mayor o menor medida. Los ejemplos más significativos son sin duda los retablos mayores que ahora se contratan en las catedrales de Badajoz y de Coria; en el primer caso tenemos el gran retablo-tabernáculo, con columnas salomónicas, estípites y hojarasca abultada, que realizan hacia 1720 *Jinés López* y los escultores *Manuel Ruiz Taramas* y *Francisco Ruiz*, cuyas obras comparten protagonismo con el conocido San Juan Bautista que ejecutara *Juan Alonso Villabrille y Ron*[32]. Algunos años después, entre 1746 y 1747, los arquitectos trinitarios *fray Juan de San Félix* y *fray José de la Santísima Trinidad* levantaban el imponente retablo mayor que sirve de telón de fondo para el presbiterio cauriense y de soporte para las esculturas que realizó el vallisoletano *Alejandro Carnicero* también en 1747[33].

En el caso de Plasencia, donde además se construyen los retablos que flanquean el arco triunfal de la catedral durante la primera mitad del siglo, el nuevo proceso de ornamentación al que fue sometido el interior catedralicio contempló también el contrato de un nuevo órgano que incorporara los avances musicales más destacados entonces, el sistema de ecos y la trompetería exterior, que el organero bilbaíno *fray Domingo de Aguirre* (1681-1725) ya había experimentado antes de pasar a la catedral de Plasencia en 1691[34].

Un proceso similar a los descritos experimentaron durante la nueva centuria las platerías catedralicias, fruto del continuo interés que las fábricas demostraron por tener el culto abastecido de cuantos enseres eran necesarios en materia de tanta importancia como eran los decretos emanados de Trento, y que ahora mantienen su plena vigencia a través de los Sínodos celebrados en etapas anteriores; en el siglo XVIII no tuvo lugar ninguna de estas convocatorias, debido tal vez a un descenso de la tensión religiosa respecto de los siglos anteriores, según Fernández Nieva[35].

31 M. LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, *Las Catedrales de Plasencia y tallistas del coro. Guía Histórico-Artística.* Plasencia, 1976 (2ª edición), pp. 26-28.

32 R. HERNÁNDEZ NIEVES, *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII.* Badajoz, 2004 (2ª edición), pp. 256-260.

33 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La Catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe.* León, 1999, pp. 73-79, passim.

34 V. MÉNDEZ HERNÁN, *Maestros de hacer órganos en la provincia de Cáceres. Siglos XVI-XX.* Cáceres, 2007, pp. 70-89.

35 J. FERNÁNDEZ NIEVA, ob. cit., p. 565.

Señalemos, a título de ejemplo, la vigencia que tendrán durante la centuria de mil setecientos el Título 39, dedicado al Sacramento de la Eucaristía, de las Constituciones resultantes del Sínodo celebrado en 1606 por el obispo cauriense don Pedro de Carvajal Girón (1604-1621), o el aumento del culto divino y en especial al Santísimo Sacramento que predicó el también prelado de Coria don Gonzalo Bravo de Grajera (1671-1672) durante su episcopado[36]. En la diócesis de Plasencia cabe destacar el Sínodo que celebró el obispo don José Jiménez Samaniego (1683-1692) en 1687, y las fuentes utilizadas para redactar las constituciones que de él se derivaron, y en las que se advierte un predominio de las Constituciones Pontificas y disposiciones conciliares, en particular del tridentino, del que se extrajo gran parte de su contenido[37].

En cifras totales, y en virtud de las piezas que han llegado hasta nuestros días, los ornamentos del siglo XVIII constituyen un 38,6% del total del tesoro cauriense; en Plasencia representan un 33,9% mientras que en Badajoz la cifra se sitúa en un 32,5%. Para una buena parte de las piezas que ahora se realizan los cabildos emplearon parte de la plata acumulada a partir de piezas anteriores en desuso, como debió ser el caso de las tres ánforas de consagración de óleos que conserva la catedral placentina de comienzos del siglo XVIII, realizadas en plata en su color con aplicaciones de plata sobredorada, que entregó el platero cauriense *Francisco Herrero* en marzo de 1709, quien las había ejecutada con objetos fuera de uso[38].

Hasta que los planteamientos del movimiento ilustrado empezaran a menoscabar el culto a las reliquias, esta particular forma de rendir culto a los santos se había visto renovada en España durante al menos los dos primeros tercios del siglo XVIII[39]. En el caso de las catedrales extremeñas, llama la atención la etapa que en Plasencia se inicia con la construcción del retablo de Ntra. Sra. del Tránsito —donde participaron los tres hermanos *Churriguera* entre 1724 y 1726—, también dedicado a albergar parte de las reliquias que hasta entonces se habían depositado en el retablo que ahora era sustituido, y termina con la construcción del gran retablo-relicario que el arquitecto *Carlos Simón de Soria* contrató en 1746 con la obligatoriedad de hacer un conjunto simétrico al churrigueresco para que ambos flanquearan el arco triunfal catedralicio[40].

36 Mª.C. FUENTES NOGALES, "Eucaristía y Caridad en los Archivos de la Iglesia. Diócesis de Coria-Cáceres. Siglos XVI-XVIII". VV.AA., *Verum Corpus. En el año de la Eucaristía.* Badajoz, 2005, pp. 68-69.

37 J. XIMENEZ SAMANIEGO, *Synodo Diocesana del Obispado de Plasencia celebrada por el...* Madrid, 1692.

38 BENAVIDES CHECA, *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la Historia Documental de la Santa Iglesia Catedral y Ciudad de Plasencia.* Plasencia, 1907, p. 311.

39 Véanse las traslaciones de santos catacumbales a España durante el siglo XVIII que recoge J.L. BOUZA ÁLVAREZ, *Religiosidad Contrarreformista y Cultura Simbólica del Barroco.* Madrid, 1990, pp. 98 y ss.; 170 y ss.; y 185 y ss., donde recoge las traslaciones efectuadas a Galicia incluso durante el siglo XIX.

40 V. MÉNDEZ HERNÁN, *El retablo en la Diócesis de Plasencia...* ob. cit., pp. 735 y ss. (retablo del Tránsito de Ntra. Sra.) y 602 y ss. (retablo de las reliquias).



LÁMINA 1. *Plasencia. S.I. Catedral. Urna de plata y madera lacada para contener la escultura yacente de María. Pedro Benítez, platero salmantino, 1701.*

Ambos conjuntos se elevaron sin la voluntad expresa de renovar los relicarios procedentes del último tercio del siglo XVI y comienzos de la siguiente centuria. Tal vez mediara en dicha decisión la admiración que sin duda sentía el Cabildo hacia obras como el bello relicario de plata que regaló a la sede el obispo don Pedro Ponce de León (1560-1573)[41]. E incluso me atrevo a argüir que parte del valor simbólico que habían adquirido los relicarios para esta fecha fue la causa que el obispo don Bartolomé de Ocampo (1699-1703) debió esgrimir para utilizar parte de sus caudales en renovar el arca, con aplicaciones de plata, donde había estado depositada la imagen de María en su Tránsito hasta comienzos del siglo XVIII. La obra (lám. 1) se contrató con el platero salmantino *Pedro Benítez,* quien la ejecutó en 1701 utilizando para ello una bonita combinación de madera lacada en rojo, y aplicaciones de plata en su color e incrustaciones de concha[42]. De este modo, el arca se convirtió en un elemento más en la representación plástica de uno de los pasajes

41 Ibidem, "Notas para el estudio de la platería, y sus patronos, en la ciudad de Plasencia. El orive Lorenzo Mesurado", en J. RIVAS CARMONA (Coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006.* Murcia, 2006, pp. 445-457.

42 J. BENAVIDES CHECA, ob. cit., p. 302.



LÁMINA 2. *Coria. S.I. Catedral. Arca del mantel de la Santa Cena. Rafael González Sobera, platero madrileño, 1678.*

menos frecuentes en la iconografía cristiana, el entierro de la Virgen María, cuyo origen está en los pasajes apócrifos asuncionistas que posteriormente la *Leyenda Dorada* se encargó de popularizar[43]. Al mismo tiempo, y dado que el conjunto iconográfico permanece oculto a los ojos del público la mayor parte del año gracias al tablero que lo protege, para el arca de plata y la imagen de María se retoma, en el pleno sentido del término, la costumbre medieval de guardar las piezas de mayor relevancia a los ojos del público, siendo evidente el efectismo barroco resultante de la tramoya, cuando se baja el precitado tablero y se expone a los fieles el conjunto durante los días del mes de agosto durante la fiesta de la Asunción.

43 Libro de San Juan Evangelista, (I-L); Narración del Pseudo José de Arimatea, (I-XXIV); y el Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica (I-XIV): A. de SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos.* Madrid, 1956, pp. 576 y ss.; 605 y ss.; y 641 y ss.; S. de la VORÁGINE, *La Leyenda Dorada.* Madrid, 1982, t. I, pp. 477-498.

Aún con mayor importancia y boato advertimos este mismo proceso en Coria, en cuya catedral se remodeló la capilla de las reliquias en 1789 a instancias del obispo don Juan José García Álvaro (1750-1783), cerrando con ello un proceso de renovación iniciado a finales del siglo XVII con el contrato de una nueva arqueta de plata para guardar la reliquia más preciada de la sede, el Mantel de la Última Cena (lám. 2). Según la tradición que el Conde de Canilleros se encargó de consignar en 1961, y a tenor de los estudios practicados en 1960 sobre dicho Mantel, parece claro que procede de tierras del Próximo Oriente y que fue realizado con un tipo de fibra que se usaba en tiempos de Jesucristo. La llegada de esta reliquia a Coria parece estar unida al primer obispo de la sede, el ya referido don Iñigo Navarrón, quien pudo haberla llevado a Coria desde Francia —donde se encontraría desde los tiempos de Carlomagno— tras participar en el Concilio de Reims en el año 1148. Por su importancia, se entiende que obispo tan preclaro como lo fuera fray Francisco VII Sarmiento de Luna Enríquez (1675-1683), quien antes lo había sido de Mechoacán (México), regalara a su catedral la bonita arqueta donde en la actualidad se guarda el Mantel. Según consta en la inscripción situada en la base, fue regalada en el año 1678, y realizada, a tenor de las marcas que lleva, por el platero madrileño *Rafael González Sobera* (1635-1681), quien también se había encargado de ejecutar, entre otras muchas obras, la urna de San Diego de Alcalá para la Magistral de Alcalá de Henares. El arca lleva una bonita decoración repujada a base de temas vegetales muy carnosos, que resaltan en liso sobre fondo punteado; en cada esquina se añade una cariátide fantástica, y en la zona de la cerradura un bonito querubín escolta el escudo del donante[44].

También quiso el sucesor de Luna Enríquez, el prelado don Juan de Porras y Atienza (1684-1704), significarse de algún modo en la historia de la catedral haciéndole entrega de un bello ostensorio de plata en su color con apliques dorados, que encierra la reliquia de San Juan de Dios. Se trata de un ostensorio en forma de templete, decorado con motivos vegetales que responden a los años iniciales del siglo XVIII, y dotado con un astil que, sin embargo, todavía conserva formas restos de la típica estructura de mil seiscientos.

Coincidiendo con la hechura de la capilla antes citada y dedicada a las reliquias, también se acometió en Coria, a instancias probablemente del obispo García Álvaro, las 26 arquetas con distintas reliquias, fechadas en 1783 y procedentes del taller del maestro toledano *Díaz Cuadrado* (1776-1805). Son cajas lisas de pequeño tamaño, sin apenas decoración fruto de la avanzada cronología, pero muy interesantes para ver la prolongación de los decretos tridentinos a lo largo del siglo XVIII, como así también lo ponen de relieve las dos arquetas que el orive salmantino *Toribio Sanz de Velasco* ejecutó a finales del siglo XVIII o inicios ya de la siguiente centuria. Lo

44 M. MUÑOZ DE SAN PEDRO, Conde de Canilleros, *Coria y el Mantel de la Sagrada Cena*. Madrid, 1961, pp. 71 y ss.; M.A. ORTÍ BELMONTE, *Episcopologio cauriense*. Cáceres, 1959, p. 142.

mismo cabe argüir de los dos ostensorios que realizó para la catedral el también platero salmantino *Antonio Rincón* en 1790, destinados a contener las reliquias de San Camilo de Lelis y San Francisco de Sales, y donde ya las rocallas se combinan con motivos incipientes del Estilo Imperio[45].

Según los inventarios realizados, la catedral de Badajoz no conserva en la actualidad ningún relicario de plata[46]. La capilla dedicada a las reliquias en esta sede data de comienzos del siglo XVI, y a lo largo de esta centuria se documenta la ornamentación de la misma a base de retablos como el de San Julián, o el destinado a la custodia de las reliquias, del siglo XVII y construido a base de compartimentos que en la actualidad albergan gran parte de los relicarios lignarios que se conservan, y cuya devoción también se documenta a lo largo del siglo XVIII[47].

Junto a la importancia que adquirió el culto a los Santos, la respuesta de Trento —en la sesión XXII— a Lutero y a los demás reformadores en lo que respecta al Sacramento de la Eucaristía, justifica sobradamente la importancia y proyección que tuvo tras reafirmarse en el Concilio su carácter de piedra angular de la Iglesia Católica. Ponce Cúellar ha analizado dicha respuesta y aduce que ésta «conjugó la unicidad del sacrificio de Cristo con el carácter sacrificial de la Eucaristía, querido por él mismo, porque la Eucaristía es *memoria, presencialización* y *aplicación* del sacrificio pascual de Cristo, en la línea de cómo la cena pascual de los judíos es memorial y actualización del gran acontecimiento del Éxodo». Continúa diciendo que Trento explica «que este sacrificio de la Eucaristía, en cuanto memorial y presencialización del sacrificio de la cruz, es verdaderamente propiciatorio para el perdón de los pecados, porque es el mismo de la cruz, distinguiéndose sólo en el modo de realizarse ambos: en la cruz el sacrificio fue cruento y en la Eucaristía incruento, pero es el mismo el sacerdote y la víctima, Cristo Jesús»[48].

La importancia de dicho sacrificio, entendido como la fuente y cima de la vida cristiana, o el eje mismo alrededor del cual gira toda esa vida, nos permite justificar sobradamente el interés que los prelados y sus canónigos pusieron en dotar sus ajuares litúrgicos con las piezas necesarias para celebrar dichos sacrificios, y, dados los factores que coadyuvan en el siglo XVIII, éstos también nos brindan las coordenadas necesarias para enmarcar el desarrollo de las platerías catedralicias extremeñas durante la centuria de mil setecientos.

De las piezas que integran los ajuares catedralicios, las bandejas y aguamaniles, alusivos al gesto eucarístico de Cristo del lavatorio de los pies a sus discípulos —San Juan el evangelista silencia la institución de la Eucaristía porque mediante el lavatorio

---

45 VV.AA., *Verum Corpus...* ob. cit., pp. 48, 138 y 142.

46 Vid. S. ANDRÉS ORDAX (Dir.), *Inventario artístico de Badajoz y su provincia. T. I: Partido Judicial de Badajoz.* Madrid, 1990, pp. 148-153.

47 C. PORTALO TENA, *Catedral de San Juan Bautista, Badajoz. Historia, descripción y visita turística.* Badajoz, 1991, pp. 82-86, y notas 153 y 154, desarrolladas en p. 186.

48 M. PONCE CUÉLLAR, "La Eucaristía: Teología y piedad popular" en F. TEJADA VIZUETE (Coor.), *Eucaristica, hoc facite in meam commemorationem 2000.* Badajoz, 2000, p. 21.

descubrimos el sentido más profundo de la institución[49]—, fue la sede placentina la que más empeño puso durante el siglo XVIII en renovar esta tipología de su ajuar litúrgico, cuyo origen —además— está en el banquete descrito en la Biblia[50], y su objetivo el de rememorar simbólicamente la Última Cena de Cristo, empleando para ello todo un elenco de bandejas, ánforas y vasos.

La Catedral de Plasencia conserva de esta etapa un amplio número de bandejas, once en total, cuya cronología se extiende desde los años iniciales del siglo XVIII hasta las primeras décadas de la centuria siguiente. Por su singularidad, destaca especialmente el conjunto de obras de estilo Rococó. Éste se inicia con una ornada bandeja procedente de obradores salmantinos, fechada a mediados del siglo XVIII y tal vez realizada en el taller del orive *Juan García de la Cruz*. En la obra destaca sobre todo la temática del umbo central; entre *ces* y rocallas se representa la imagen de un niño desnudo que porta una antorcha llameante mientras permanece sentado sobre un conjunto de trofeos militares entre los que destaca un estandarte con la leyenda de la Victoria, alusiva al carácter triunfante de la Iglesia; dichos motivos militares se introducen en la platería hispánica en el siglo XVIII, y normalmente están relacionados con los talleres salmantinos, vallisoletanos y cordobeses.

Junto a esta pieza singular también destaca en Plasencia la colección de bandejas que el Cabildo contrató durante la segunda mitad del siglo XVIII de los famosos talleres cordobeses. Procedentes de los obradores de *Antonio Ruiz de León,* padre e hijo, *José de Góngora* o *Manuel Repiso,* la riqueza y el carácter decorativo de dichas obras, además de servir en la liturgia, nos permiten hacernos una idea de la imagen que el fiel recibía al asistir a la celebración del sacrificio de la misa.

En relación con estas piezas cordobesas, las bandejas que conserva la catedral de Coria proceden del siglo XVIII y etapas posteriores, y fueron adquiridas la mayoría de ellas también en obradores de Córdoba. Se datan a partir de 1772, y constituyen tres interesantes ejemplares de estilo rococó, ejecutados asimismo por *José de Góngora, Antonio Ruiz* y *Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa.* Menos interesante son las piezas de esta tipología que integran el ajuar catedralicio de Badajoz, destacando tan sólo la bandeja que ejecutó en 1797 *Manuel Azcona y Martínez.* El interesante juego de fuente y aguamanil conservado se sitúa ya a mediados del siglo XIX.

Las mismas palabras institucionales del Sacramento de la Cena, como afirmara el apóstol Pablo haberlas recibido del Señor[51], y que la Iglesia continuará repitiéndolas, nos llevan hacia otro de los elementos capitales del Sacramento de la Eucaristía, el cáliz. En lo que respecta a esta tipología en concreto, las platerías catedralicias extremeñas adquirieron un extraordinario desarrollo, semejante al de las restantes sedes

49 F. TEJADA VIZUETE, "Contexto para unas obras eucarísticas" en Ibidem (Coor.), *Eucaristía...* ob. cit., p. 42.

50 Mateo, 26, 26-29; Marcos, 14, 22-5; Lucas, 22, 14-20; Corintios I, 11, 23-26.

51 Corintios I, 11, 23-26.

españolas. Llama la atención el caso de la catedral de Plasencia[52], donde descuella la unidad de estilo que presenta la práctica totalidad de los cálices dieciochescos, dotados todos ellos con los consabidos motivos rococó. Procedentes de Salamanca —del taller del platero *José Joaquín Dávila*— y Córdoba —de los talleres de *Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa* y de *Juan Aguilar*—, los cinco cálices a los que hacemos referencia se caracterizan por tener el nudo del astil en forma de pirámide invertida, con modillones en los laterales en los tres que proceden de la ciudad del Tormes. Añaden en la peana, ondulada y ricamente ornamentada, y en la subcopa, medallones que encierran los motivos iconográficos relacionados con el Sacramento de la Eucaristía: el Cordero Apocalíptico sobre el Libro de los Siete Sellos, el Ave Fénix, el Pelícano Eucarístico.

El Cabildo Catedral de Coria enriqueció el ajuar litúrgico de la sede durante el siglo XVIII con un total de seis cálices[53] procedentes de Burgos, Córdoba, Madrid y Salamanca. La serie se inicia con un interesante ejemplar burgalés, procedente tal vez del taller del platero *Santiago Gadea*, cuyo astil presenta la estructura propia de la centuria anterior, decorado con motivos ovales a manera de esmaltes y costillas. Junto a éste, y aparte de los cálices lisos que custodia la sede, destaca el que procede del taller del orive cordobés *Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa*, el cual entra en relación con los citados en el ajuar de la catedral placentina.

Mucha mayor diversidad y amplitud presentan los cálices de la catedral de Badajoz, tanto en lo que se refiere a su procedencia como a la cronología de las piezas, que se extienden a lo largo de todo el siglo XVIII. Son un total de once cálices los catalogados[54], de los que tres de ellos —dos ejemplares no tienen marcas, y el tercero procede de Jaén— entran en relación con el estilo rococó de los conservados en Plasencia. Las obras restantes, contratadas en talleres mejicanos, cordobeses y madrileños, carecen de ornato, a excepción del cáliz fechado en 1797 y procedente de Córdoba —en el que sólo es legible el punzón de contrastía de *Mateo Martínez Moreno*—, y en el que ya se han incorporado las guirnaldas del Estilo Imperio cual heraldo que anuncia la disolución de los estilos dieciochescos.

Y junto a los cálices, mencionemos también los copones, pieza primordial en el ajuar litúrgico al estar destinado a recibir y guardar las Formas Consagradas que en él se depositan. Llama la atención el menor desarrollo que esta tipología experimenta a lo largo de la centuria dieciochesca frente a los cálices. En la catedral de Plasencia sólo merece destacarse el copón de estilo rococó que de nuevo se adquiere del taller que en Salamanca tenía abierto *José Joaquín Dávila*. En el ajuar cauriense sólo un copón se conserva de esta etapa; está fechado en la segunda mitad de la centuria, va ornado con motivos repujados netamente barrocos y fue ejecutado en talleres de Almendralejo (Badajoz). Y la de Badajoz son dos los que guarda, uno

52 S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, ob. cit., pp. 99-111.
53 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería...* ob. cit., pp. 490-493.
54 F. TEJADA VIZUETE, *La Plata de la Catedral...* ob. cit., pp. 31-93, passim.



LÁMINA 3. *Badajoz. S.I. Catedral. Copón de Estilo Imperio. Marcas de Mateo Martínez Moreno y Antonio Ruiz de León, padre o hijo, 1800.*

sin marcas, fechado a mediados del siglo XVIII, y otro ejecutado en 1800, cordobés y de Estilo Imperio (lám. 3).

Los preceptos tridentinos en materia eucarística tendrían, no obstante lo aducido, su mayor repercusión en la ejecución de aquel objeto litúrgico que permitía la exposición y reserva del Santísimo Sacramento, la custodia. Instituida la festividad

del Corpus Christi en virtud de la Burla que el Papa Urbano IV promulgara en 1263, luego ratificada en los pontificados de Clemente V (1311) y Eugenio IV (1443), y tras celebrarse el Concilio de Trento, habida cuenta del impulso que adquirió en su seno el Santísimo Sacramento, es lógico imaginar que los ajuares catedralicios llegaran al siglo XVIII con un completo equipamiento para el culto eucarístico.

En el conjunto de la platería extremeña, descuella por su importancia la custodia de asiento que la catedral de Badajoz contrató una vez concluyó la segunda etapa del Concilio tridentino (mayo de 1551-abril de 1552), que reafirmó la transustanciación y la presencia real de Cristo en la Eucaristía. El platero vallisoletano *Juan del Burgo* fue el encargado de su ejecución entre 1558 y 1559; la contrastía corrió a cargo de *Alonso Gutiérrez el Viejo,* abuelo político que fuera de *Juan de Arfe*[55]. Dentro de las platerías catedralicias de Extremadura, esta de Badajoz es sin género de dudas la más importante, realizada en plata sobredorada con una estudiada arquitectura turriforme sobre planta cuadrada: una torre central de cuatro cuerpos, y las cuatro torrecillas que la escoltan por las esquinas, sirven de soporte para un amplio programa iconográfico encaminado a ensalzar temas del Antiguo y Nuevo Testamento relacionados con Jesucristo y la Eucaristía[56]. Dada su importancia, es lógico que las únicas intervenciones acometidas en esta materia durante el siglo XVIII por el Cabildo Catedral de Badajoz estuvieran encaminadas a remodelar el basamento de la custodia, y a renovar el manifestador de la misma con el que realizara, ya en 1817, el platero badajocense *José Rivero,* y para el cual siguió la tipología de los ostensorios salmantinos de astil con figura, que pudo conocer a través del que había realizado entre 1759 y 1766 el platero de Salamanca *Manuel García Crespo* para el convento de monjas carmelitas de Badajoz[57].

La relación advertida con *García Crespo* no es casual, puesto que éste y su hijo *Luis* estuvieron trabajando para la catedral de Badajoz a instancias del canónigo penitenciario don Nicolás Espinosa de los Monteros, quien se remitió a su obrador por carta fechada el 1 de enero de 1755 para comunicarles el propósito de formalizar el encargo de un tabernáculo, un frontal y seis hacheros. Este conjunto de obras, para las que se estipuló escritura de obligación el día 27 de julio de 1755, no se ha conservado, aunque pone de manifiesto el interés que entonces perseguía el Cabildo de enriquecer el altar mayor y todo cuanto rodeada la celebración del Santísimo Sacramento, renovando de este modo el ajuar eucarístico según el estilo más deslumbrante, decorativamente hablando, del siglo XVIII. Según las condiciones estipuladas, dicho

55 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión,* Valladolid, 1980, pp. 42-43. Sobre la custodia, vid. el trabajo de J. HERNÁNDEZ PERERA, "La custodia de la Catedral de Badajoz". *I Congreso Español de Historia del Arte.* Trujillo, 1977, pp. 69-72 (citamos por la edición digital de 2005).

56 J.Mª. LARIOS LARIOS, "Iconografía eucarística en la custodia de la Catedral de Badajoz". *VI Congreso de Estudios Extremeños.* Cáceres, 1981, pp. 135-145.

57 C. ESTERAS MARTÍN, "Obras inéditas de Manuel y Luis García Crespo en Badajoz". *VII Congreso de Estudios Extremeños. T. I. Historia del Arte.* Trujillo, 1983, pp. 60 y ss.

tabernáculo habría de ser ejecutado de modo tal, «que sovre sus gradas se puedan colocar vastantes luzes, como treinta y seis a cuarenta con comodidad y capacidad de las vujías que las han de tener, y que erijiendo sobre ellas dicho tabernáculo se acomode en su caja Principal el viril que dicha Santa Yglesia tiene y antes de aora he hecho —tal vez el que precedió al antes citado de *José Rivero*— cuia grandeza, tamaño y obra tengo presente para Exponer a su Majestad en las festividades que sea nezesario y además se dispondrá una Puerta ó Puertas, según mejor parezca, para que en semana Santa se reserve su Magestad...». Complemento de la obra era el citado frontal, dotado con un rico programa iconográfico con el distintivo de la catedral, «el Cordero con su vanderola sobre el Livro», y los hacheros[58].

A diferencia de Badajoz, los ajuares litúrgicos catedralicios de Coria y Plasencia llegan al siglo XVIII con un rico y amplio elenco de ornamentos destinados al culto de la Eucaristía, procedentes muchos de ellos del siglo XVII, etapa en la que este tipo de objetos había adquirido un mayor desarrollo en el conjunto de la platería española. En su afán de disponer cuanto fuera necesario para rendir culto al Santísimo Sacramento, el Cabildo Catedral de Coria contrataba en 1658 unas andas de plata con el placentino *Alonso Leonardo Velarde* para darle mayor esplendor a la conmemoración del Corpus —su importe, 19.655 reales, ya es un indicador del empeño que se puso—, y que en la actualidad no se han conservado. A finales del siglo XVII dicho Cabildo estaba en trámites con el también placentino *Antonio Bermúdez* para que éste ejecutara un frontal de plata, que tampoco ha llegado a nuestros días[59]. Y en 1717, y más tarde en 1800, contrataba las custodias de sol que en la actualidad sirven en las celebraciones.

Idéntico interés prestó a la festividad del Corpus la catedral de Plasencia durante la Edad Moderna. A diferencia de las otras dos sedes, ésta contaba con un magnífico ostensorio desde finales del siglo XV, dotado con astil turriforme y templete octogonal de diseño arquitectónico, el cual debió integrar el ajuar que envió desde Roma el cardenal don Juan de Carvajal V, quien había sido nombrado en 1446 obispo de la sede, poco antes de recibir el capelo cardenalicio con el título del Santo Ángel, que mantuvo junto a la Iglesia de Plasencia (1446-1469)[60]. La riqueza de esta pieza justifica de forma plena que haya llegado a nuestros días, y que el Cabildo Catedral contratara, a finales del siglo XV o comienzos del XVI, las magníficas andas del Corpus, que tres años antes de ejecutar las de Coria reparó *Alonso Leonardo Velarde,* y destruyó la turbamulta de la afrancesada[61].

De lo expuesto se deriva la finalidad ornamental, carácter simbólico y cometido litúrgico de las piezas descritas, las cuales hicieron en Badajoz y en Coria, a tenor

58 Ibidem, pp. 54 y ss. Las referencias al texto citado en pp. 79-80.

59 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería...* ob. cit., pp. 831-832 y 896 y ss.

60 Sobre el particular vid. F. GONZÁLEZ CUESTA, ob. cit., pp. 111 y ss.; J. BENAVIDES CHECA, ob. cit., p. 39.

61 Sobre estas piezas, J. BENAVIDES CHECA, ob. cit., pp. 37-39 y 284.

de los contratos y obras citadas, que el altar mayor se convirtiera en un auténtico trono para la Eucaristía, complementado con el paso de los años con toda una serie de piezas y obras destinadas a realzar la presencia eucarística. A tal fin contribuían las lámparas que en Coria hicieron patente la presencia del Santísimo Sacramento y su adoración constante; destacan las dos que realizó el salmantino *Pedro Hernández* entre 1742 y 1749, y regaló a la sede don José Francisco Magdaleno, obispo de Coria en las citadas fechas[62]. Anterior en el tiempo es la lámpara que el Cabildo de Badajoz adquirió hacia 1731 de talleres cordobeses. Y de gran interés son los dos candeleros cordobeses, ya de 1816, con los que la catedral placentina enriqueció el altar mayor.

En directa relación con el momento en que tiene lugar la transustanciación, que en Trento se reafirmó frente a la consustanciación luterana, están las tres sacras que para la catedral de Plasencia fabricó el platero salmantino *José Martín Carpintero* entre 1752 y 1755, contribuyendo con esto a la riqueza y carácter simbólico del altar. En la misma línea hay que citar las sacras laterales que aún perduran en Coria, también de mediados del siglo XVIII. Y, asimismo, el precioso juego de salvilla, vinajeras y campanita que acaso ejecutó el platero cordobés *Juan de Aguilar* en 1785 para la catedral de Badajoz.

Esta imagen de las catedrales, a cuya glorificación contribuían estas obras, se vio a su vez complementada con el aporte aromático resultante de quemar el incienso, una resina perfumada de color blanco, que en la tradición bíblica se dedica a ensalzar y a glorificar a Dios[63]. Por tratarse de piezas sometidas a un uso continuo, durante el siglo XVIII las catedrales de Badajoz y Plasencia renuevan sus incensarios y navetas con una serie de piezas que, en el primer caso, son contratadas con el ya citado platero *José Rivero,* y en el de la seo placentina con el cordobés *Manuel Repiso.*

Asimismo, es frecuente que las sagradas escrituras hagan alusión a que Dios es un Dios de paz, siendo la paz[64], junto con la justicia, la característica fundamental del reinado del Príncipe[65]. No es de extrañar, pues, que la catedral de Plasencia conserve dos portapaces de finales del siglo XVIII, y la de Badajoz un interesantísimo juego de tres piezas de este tipo, que además se decoran con una iconografía de nuevo alusiva al Sacramento de la Eucaristía, como es el tema, por ejemplo, del Pelícano eucarístico. Este bonito juego (lám. 4) también fue realizado por el platero badajoceño *José Rivero,* hacia 1775[66].

La principal imagen de la Eucaristía, que remite precisamente a la institución de este Sacramento a través de la Santa Cena de Jesús con sus apóstoles antes de su pasión, muerte y resurrección, y con ésta a la redención y salvación de todos los

62 M.A. ORTÍ BELMONTE, ob. cit., p. 148.

63 Eclesiástico, 50, 8-9.

64 Corintios, II, 13, 11; Tesalonicenses, I, 5, 23.

65 Isaías, 2, 4; 9, 5-6. Salmos, 27, 7. Como afirma San Mateo, *Bienaventurados los pacificadores:* Mateo, 5, 9.

66 F. TEJADA VIZUETE, *La plata de la Catedral...* ob. cit., p. 63.



LÁMINA 4. *Badajoz. S.I. Catedral. Juego de portapaces. José Rivero, platero de Badajoz, hacia 1775.*

hombres, fue, al igual que en el resto de las catedrales españolas[67], la que fundamentó, gracias a las rentas episcopales y empeños personales de obispos y canónigos, la práctica totalidad de las obras contratadas en el siglo XVIII para ampliar los ajuares catedralicios de Extremadura, sumándose con ello a la tónica general existente en España. Se podría añadir, en línea con la diversidad que citaba Wittkower y a la que aludíamos al inicio de este trabajo, la serie de obras de menor tamaño que, sobre todo, conserva la catedral de Plasencia, y con las cuales se cerraría la configuración de un ajuar litúrgico catedralicio en el siglo XVIII; a título de ejemplo, citemos las dos cabeceras de cetros del tercer tercio de la centuria, las guarniciones de la encuadernación del misal ejecutadas a mediados de siglo, las palmatorias, etc.

67 J. RIVAS CARMONA, ob. cit.

Platería cordobesa del siglo XVIII en Guipúzcoa

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS
Universidad de Navarra

A lo largo del siglo XVIII se va a asistir a una etapa de gran riqueza y esplendor en Guipúzcoa, cuyas bases se asentaron ya en la centuria anterior, lo cual va a permitir el alhajar ricamente las parroquias guipuzcoanas, como podemos ver no sólo en las obras conservadas sino también en los inventarios de bienes de las iglesias, tanto de las parroquias más importantes como de las más modestas, que reflejan un gran número de nuevas piezas. Estas obras van a ser producto de encargos y compras de las propias parroquias, así como legados de fieles de las mismas, incluidos aquéllos que emigraron a otros puntos de la basta monarquía hispánica en busca de fortuna o a desempeñar distintos cargos, tanto civiles como militares, fuera de su provincia natal, lo que va a originar una fuerte presencia de platería de talleres foráneos en las iglesias guipuzcoanas.

Se va a producir la paradoja de que las piezas argénteas llegadas de otros centros van a ser, por lo general, más exuberantes que las labradas por los plateros de la Provincia, especialmente en cuanto a las obras denominadas como de astil, ya que en otras tipologías algunos de los maestros guipuzcoanos denotan el conocimiento de los modelos elaborados en otros centros plateros, alcanzando la maestría y virtuosismo de los mismos. Ejemplo de ello son las piezas cordobesas conservadas en varias iglesias de Guipúzcoa, objeto de este trabajo, en la línea de otros muchos estudios dedicados a la presencia de piezas de plata de procedencia cordobesa conservadas en las diferentes provincias peninsulares, ya que el interés que ha despertado entre los investigadores de los talleres hispanos el estudio de este tema tan concreto está "plenamente justificado si tenemos en cuenta la nómina

de artífices conocidos, la abundancia de piezas conservadas y la extraordinaria calidad de las mismas"[1].

Las piezas

Como ya hemos dicho, y al igual que sucede en las centurias precedentes, la aportación de obras provenientes de talleres foráneos a las iglesias guipuzcoanas va a ser muy importante para el estudio de la platería de Guipúzcoa, superando incluso, en alguna de las tipologías o estilos, el numero de piezas conservadas de estos centros a las producidas por los plateros provinciales. A la vista de la procedencia de estas piezas, podemos observar un cambio con respecto a otras centurias, dejando siempre al margen a las obras pamplonesas y alavesas, que debido a su vecindad física con Guipúzcoa mantendrán su influencia y presencia a lo largo de todos los periodos. Así los ejemplares castellanos, sobre todo los burgaleses y las vallisoletanos, que habían tenido un fuerte predominio en los siglos XVI y XVII, ceden paso a lo largo del siglo XVIII a las obras madrileñas y cordobesas, dos de los centros punteros, junto a Salamanca, de la platería peninsular a lo largo del setecientos.

Como es natural, las piezas provenientes de talleres foráneos responden a las características imperantes en cada uno de estos centros. Aunque por lo general, existen similitudes estilísticas entre los diversos talleres peninsulares en esta centuria, algunos de ellos mantendrán peculiaridades especificas, muy definidos en el caso de las cordobesas, cuya platería alcanzará gran auge durante este siglo, sobre todo en los años en que impera el Rococó, donde se labran obras de gran exuberancia, dotadas de un dinamismo desbordante, y que contrastarán con los modelos predominantes de las piezas salidas de los talleres guipuzcoanos, donde estructuralmente se mantendrán las formas precedentes, más tradicionales, de líneas contenidas y sobrias.

Las piezas procedentes de talleres cordobeses del siglo XVIII se reducen a dos tipologías, por un lado la de cáliz, que con cinco obras se constituye como la más numerosa, lo cual no es de extrañar, ya que siendo la pieza argéntea principal de la liturgia cristiana sería también la más fácil de vender en ferias y mercados sin mediar un encargo ex profeso, y por otra la de bandeja, con sólo una obra. Aunque resulte extraña su presencia en parroquias de Guipúzcoa por la lejanía de este centro platero con los templos de dicha provincia, se puede entender a la luz del auge que experimentó la platería cordobesa a lo largo del siglo XVIII. Dos factores van a propiciar la expansión de esta platería: por un lado el prestigio y altísimo nivel artístico alcanzado por varios plateros de este centro, que siguiendo postulados propios del rococó, van a crear piezas con un movimiento desbordante, en una de los versiones más originales y características de este estilo en toda la Península. Y por otro lado el hecho de que consiguieron que la Real Junta de Comercio y Moneda les concediese

1 Mª.T. DABRIO GONZÁLEZ, "Diego Fernández, un platero cordobés de seis cabezas" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2001.* Murcia, 2001, pp. 57-75.

en 1765 el privilegio de no pagar derecho alguno en las ciudades y ferias donde vendiesen sus alhajas y obras de plata[2]. Estas piezas, más que por encargo directo a los talleres, se realizaban mediante corredores que se desplazaban con ellas a la venta en diversas ferias y ciudades[3]. Así entre los plateros de la Córdoba del siglo XVIII nos encontramos con que varios de estos maestros son también comerciantes, vendiendo sus piezas en las ferias más importantes de la Península, bien ellos mismos o bien mediante delegados o corredores, llegando a puntos tan distantes de Córdoba como pueden ser Guipúzcoa, Álava o La Coruña, constatándose como de los doscientos cuarenta y seis plateros recogidos en Córdoba en esta centuria, sesenta y tres eran también comerciantes[4].

Este hecho originó una fuerte presencia de plateros feriantes cordobeses en otras provincias, sobre todo en las andaluzas, con los que los maestros locales no podían competir debido a sus bajos precios. En Málaga, tras un pleito entre 1775 y 1778 contra los plateros cordobeses, se consiguió de la Real Junta de Comercio y Moneda que éstos comerciasen solo en época de ferias, sin embargo a los pocos años esta ley se veía ya incumplida, prosiguiendo los cordobeses con su comercio itinerante[5]. Pero como ya hemos dicho estos maestros no solo actuaron en otros centros andaluces, ya que su presencia llegó hasta las provincias del norte, siendo testigo de ellos las piezas conservadas en las iglesias guipuzcoanas, dándonos también luz sobre este tema un pleito establecido en Álava por los plateros cordobeses contra las *Justicias* alavesas. En dicha demanda estos maestros reclamaban a la Real Junta de Comercio y Moneda que ordenase a las autoridades alavesas que se les prohibiese cobrarles exacciones cuando acudiesen a comerciar a las ferias de esa Provincia[6], ya que decían que se les cobraba cantidades muy altas por las visitas y licencias para la venta de sus piezas, pidiendo que se rebajasen a una cantidad justa. Desde la Junta de Comercio y Moneda se aludía a una Provisión del Consejo de Castilla de 1705 que prohibía dichos cobros, por lo cual la Junta Provincial ordenó que en adelante no se cobrase ninguna cantidad a los plateros de Córdoba, ni de ningún otro taller, en concepto de visitas, reconocimientos o licencias para vender sus obras. Desconocemos, ya que ningún documento se ha conservado al

2 M. PÉREZ GRANDE, "La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII". *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Zaragoza, 1982, pp. 273-289.

3 M. VALVERDE CANDIL y Mª.J. RODRÍGUEZ, *Platería cordobesa*. Córdoba, 1994, pp. 41-42.

4 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Cuatro piezas de plata cordobesa en la provincia de Cuenca" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 249-258.

5 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería en Málaga*. Málaga, 1997, pp. 372-373.

6 R. MARTÍN VAQUERO, *La Platería en la Diócesis de Vitoria. (1350-1650)*. Vitoria, 1997, p. 80.

respecto, si los plateros-comerciantes cordobeses recalarían también en las ferias guipuzcoanas, o si bien las parroquias provinciales habrían adquirido estas obras en los mercados alaveses, ya que no hay que olvidar las estrechas relaciones entre ambas provincias, siendo numerosos los templos de esta Provincia que recurrieron a maestros vitorianos para realizar sus encargos.

Todas las piezas cordobesas presentes en las iglesias guipuzcoanas presentan la triple marca obligatoria de este centro, que se corresponden con las marcas de localidad, autor y marcador, destacando el hecho de que en cinco de ellas éste último sea Bartolomé de Gálvez y Aranda. La tipología más representada es la de **Cáliz** con cinco obras conservadas, pudiendo distinguirse entre dos momentos diferentes dentro de la misma centuria, respondiendo por tanto a concepciones estructurales y estilísticas diferentes. Barrocos son los cálices de San Sebastián, Lasarte y Azpeitia (láms. 1 y 2), que siguen los modelos ya vistos de piezas de astil, totalmente desornamentadas, de líneas puristas, en las que prima la estructura arquitectónica de las mismas, siguiendo modelos retardatarios de gran sencillez, y que se debe más a la necesidad de elaborar piezas de fácil venta en las diferentes ferias, que a la sobriedad del barroco cordobés. Mientras que al Rococó responden los cálices de Arrasate-Mondragón y Lezo (láms. 3 y 4), que responden ya al modelo característico de cáliz cordobés de este momento, con un movimiento desbordante, con estructuras de ritmo ondulante de tipo salomónico, y gran riqueza decorativa, a base de rocallas, elementos vegetales y veneras que enmarcan espejos asimétricos que inscriben símbolos eucarísticos. Igualmente de gran efecto plástico es la **Bandeja** de Azkoitia (lám. 5), que presenta un borde sinuoso y una decoración articulada por medio de rocallas, veneras estriadas y tornapuntas que enmarcan espejos asimétricos.

El **cáliz de la iglesia de San Ignacio de San Sebastián** (lám. 1) labrado en plata en su color y con unas medidas de 25 cms de alto, 14 cms de diámetro en la base y 8,5 cms de diámetro en la copa, tiene estampadas en la base la triple marca cordobesa junto a la burilada de comprobación de la ley de plata, león, flor de lis/ARANDA, GON, correspondiente la primera a la marca de localidad de Córdoba, la segunda al marcador Bartolomé Gálvez y Aranda, y la tercera al autor, José de Góngora. Se trata de una obra en buen estado de conservación que gracias a las marcas puede fecharse entre 1759 y 1768.

Esta obra presenta una base circular dividida en triple zona, con un cuerpo convexo entre dos zócalos rectos, el superior rehundido, sobre el que asienta un estilizado gollete cilíndrico. Astil con nudo de jarrón, con toro superior entre cuerpos cóncavos, y cuerpo cilíndrico alabeado entre toros que da paso a la copa, acampanada, que diferencia mediante moldura recta subcopa. Como se puede ver se trata de una obra totalmente desornamentada, en la que prima la estructura arquitectónica, de líneas puras y sobrias, siguiendo modelos de la anterior centuria.

Presenta triple marca, de localidad, león rampante de Córdoba, de contraste, flor de lis/ARANDA, correspondiente a Bartolomé de Gálvez y Aranda, quien



LÁMINA 1. *Cáliz de la iglesia de San Ignacio de San Sebastián.*

ocupó el puesto entre 1759 y 1772[7], y que utilizó entre 1759 y 1768 esta variante de su marca, en la que figura surmontado al nombre, una flor de lis, que a partir de 1768 sustituirá por las dos últimas cifras de la fecha de ejecución de la pieza. La marca de autor, GON, se atribuye al platero José de Góngora, documentado entre 1759 y 1766, y que junto a Damián de Castro y Antonio de Santa Cruz es uno de los grandes maestros cordobeses del barroco. Este maestro ocupó en 1766, junto a Bernardo de Cáceres, el cargo de alcalde de los platero de Córdoba[8].

El **cáliz del convento de Santa Brígida de Lasarte** (lám. 2), labrado en plata en su color y con unas medidas de 24,5 cms de altura, y de 14,5 cms de diámetro en la base y 8 cms de diámetro en la copa, tiene estampada la triple marca cordobesa, león, flor de lis/ARANDA y S/CRUZ, correspondientes al punzón de localidad de Córdoba, Antonio de Santa Cruz, autor de la obra, y al marcador Bartolomé Gálvez y Aranda, gracias a lo cual se puede fechar la obra, que se encuentra en buen estado de conservación, entre 1759 y 1768, fechas en las que como ya hemos dicho Bartolomé Gálvez y Aranda utiliza esta vertiente de su punzón como marcador.

Nos encontramos ante una pieza muy similar a la anterior, compuesta por una base circular de cuerpos decrecientes, con zócalo recto y amplio cuerpo convexo seguido de un cuerpo troncocónico achatado de paredes alabeadas. Le sigue el gollete, cilíndrico de poco desarrollo, sobre el que asienta un astil con cuerpo cóncavo y nudo periforme con cuerpo cilíndrico alabeado superior, que sustenta la copa, acampanada de boca exvasada que mediante una moldura volada diferencia subcopa.

Como ya hemos dicho el punzón de marcador, flor de lis/ARANDA, es la variante utilizada por Bartolomé Gálvez y Aranda, entre 1759 y 1768, mientras que el de autor, S/CRUZ, se corresponde con el del platero Antonio de Santa Cruz Zaldúa (1733-1793), quien fue aprobado como maestro en 1753, tras un periodo de formación de cinco años con Juan Dorero, ocupando el cargo de veedor de la corporación en 1776[9]. Este maestro que aunque en esta pieza se muestra todavía retardatario y apegado a formas pretéritas, debido quizás al hecho de ser una pieza sencilla, sin pretensiones, para su venta por un corredor de comercio, será uno los definidores, junto a Damián de Castro, del cáliz típicamente cordobés del barroco, como podemos ver en el cáliz de la iglesia se San Juan Bautista de Arrasate-Mondragón (lám. 3), del que también es autor este maestro.

El **cáliz de la Basílica de San Ignacio de Loyola de Azpeitia** (lám. 2) labrado en plata en su color y con unas medidas de 24 cms de alto por 14 cms de diámetro en la base y 8,5 cms de diámetro en la copa, presenta estampada en la base la triple

7 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de la platería cordobesa*. Córdoba, 1980, pp. 87-89.

8 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 161.

9 D. ORTIZ JUÁREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo*. Córdoba, 1973, p. 119, y J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.Mª. GARCÍA Y LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, pp. 149-150.

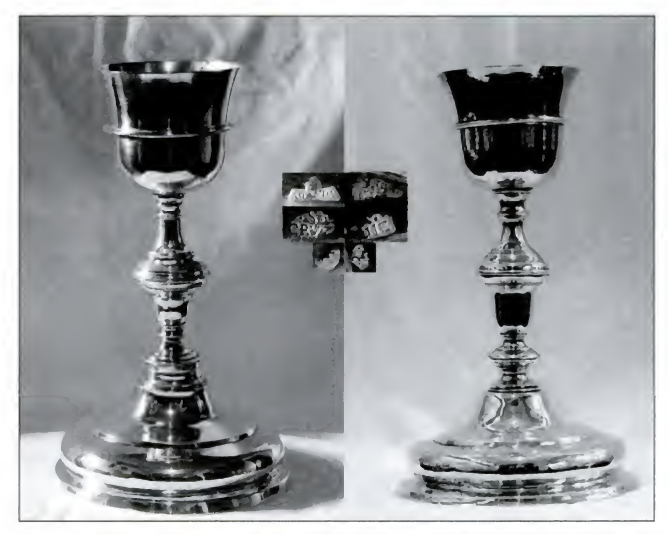


LÁMINA 2. *Cálices del Convento de Santa Brígida de Lasarte y de la Basílica de San Ignacio de Loyola de Azpeitia.*

marca cordobesa, el león de Córdoba, el punzón de autor, A/RuIZ, y de marcador, 69/ARANDA, presentando un buen estado de conservación.

Al igual que las dos piezas anteriores sigue modelos imperantes en la centuria anterior, de gran sencillez y totalmente desornamentados, en los que prima la estructura arquitectónica de la misma, viniendo la riqueza por medio de la contraposición de líneas rectas y curvas, sobre todo en los contornos de la base, que le otorgan un perfil sinuoso y movido. Esta obra se articula por medio de una base circular de cuerpos decrecientes, compuesta por un zócalo alabeado sobre el que asienta un cuerpo convexo y otro troncocónico. Un anillo convexo entre cuerpos cóncavos sustituye al gollete, sobre el que se asienta el astil con nudo ajarronado con toro convexo superior, de perfil periforme, con toro superior entre cuerpos cóncavos, que a su vez sustenta una copa acampanada de boca muy abierta, que diferencia mediante moldura la subcopa.

El punzón de contraste 69/ARANDA, se corresponde con la versión utilizada por el marcador de la ciudad, Bartolomé Gálvez y Aranda, a partir de 1768 y que

sustituye la flor de lis por las dos últimas cifras de la fecha de ejecución de la obra, en este caso el número 69, lo que indica que fue labrada en 1769, y junto a ellas la de autor, A/RuIZ, correspondiente al platero Antonio Ruiz Lara, maestro que en 1756 había presentado expediente de limpieza de sangre[10], y que ocupó el cargo de veedor en 1785[11].

El **cáliz de la iglesia de San Juan Bautista de Arrasate-Mondragón** (lám. 3) labrado en plata dorada y con unas medidas de 25,5 cms de altura, por 15,5 cms de diámetro en la base y 8 cms de diámetro en la copa, tiene estampadas en las base la triple marca cordobesa, el león de localidad, S/CRUZ marca del platero Antonio de Santa Cruz, autor de esta pieza, y 71/ARANDA, presentando un buen estado de conservación.

Nos encontramos ante un cáliz que sigue ya las pautas que hacen de la platería cordobesa de estos momentos una de las más originales y atractivas de toda la península, articulándose por medio de una base mixtilínea, que sobre una pestaña convexa sustenta un cuerpo bulboso facetado en seis secciones entorchadas, de perfil salomónico, con la parte superior troncocónica, de transición al astil, con nudo triangular de perfiles recortados, entre cuerpos cóncavos, sobre la que se asienta una copa acampanada con subcopa contrachapada de perfil asimétrico.

Presenta una abigarrada decoración repujada que recubre por completo la base, nudo y subcopa, articulada en torno a las rocallas, ces vegetales, motivos frutales, espejos asimétricos y querubines, que enmarcan en la base y la subcopa símbolos pasionarios y eucarísticos, un gallo sobre una columna, un cordero y un ramo de vid, y corona de espinas, clavos y espigas de trigo. Toda esta ornamentación, de gran plasticidad, está trabajado con un tratamiento que le otorga una carnosidad de gran relieve. Se trata de una obra con una ornamentación exuberante, que recubre por completo la pieza, rompiendo sus perfiles, que adquieren un carácter recortado y sinuoso, de acuerdo con postulados del rococó, que le confieren gran movimiento de líneas salomónicas.

Como anteriormente hemos dicho presenta la triple marca cordobesa, de localidad, el león rampante de Córdoba, de marcador, 71/ARANDA, correspondiente a Bartolomé de Gálvez y Aranda, y que al estar surmontada por la cifra 71 nos indica su ejecución en esta fecha, y la de artífice, S/CRUZ, correspondiente al platero Antonio de Santa Cruz, punzones que también presenta el cáliz del convento de Santa Brígida de Lasarte (lám. 2), que igualmente tiene estampado el punzón de marcador de Bartolomé de Gálvez y Aranda, aunque en éste con la primera variante de su marca que incluye la flor de lis surmontando al apellido del platero en lugar de la cifra relativa al año de ejecución.

El **cáliz de la iglesia de San Juan Bautista de Lezo** (lám. 4) labrado en plata dorada y con unas medidas de 27,5 cms de altura y 16,5 cms de diámetro en la base y

---

10 M. VALVERDE CANDIL y Mª.J. RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 203.

11 D. ORTIZ JUÁREZ, *Exposición...* ob. cit., p. 117.



LÁMINA 3. *Cáliz de la iglesia de San Juan Bautista de Arrasate-Mondragón.*



LÁMINA 4. *Cáliz de la iglesia de San Juan Bautista de Lezo.*



LÁMINA 5. *Bandeja del convento de Santa Cruz de Azkoitia.*

8,5 cms de diámetro en la copa, presenta la triple marca cordobesa, el león rampante de localidad, de autor, W/RREN, platero al que no hemos podido identificar, y de marcador, MARTZ/85, correspondiente a Mateo Martínez Moreno, conservando un buen estado de conservación. Presenta la inscripción "*Iglesia de Lezo nº 1*", que es

correlativa a otros cálices de la misma iglesia y que se corresponde a un inventario o control del ajuar argénteo de la misma[12].

Nos encontramos con un cáliz que repite el modelo anterior, con un trazo sinuoso, de perfiles recortados y movidos, con un rico juego de curvas y contracurvas, que otorgan plasticidad a la pieza, pero con variantes en los perfiles de la base y la subcopa, y que igualmente presenta una rica decoración repujada formada por rocallas y elementos vegetales y florales, espejos asimétricos que enmarcan las *Arma Christi* incisas, cruz, martillo y tenazas, y lanzas en el nudo, y lanza y escalera, látigos y dados en la subcopa, y cartelas trapezoidales con el cordero, el pelícano y el águila de San Juan sobrepuestos.

Tiene estampada la triple marca de localidad, el león rampante de Córdoba, de marcador, MARTZ/85, correspondiente al platero Mateo Martínez Moreno, indicando la cifra 85 su ejecución en 1785, y finalmente un punzón de autor W/RREN, que no hemos podido identificar a que platero corresponde. Mateo Martínez Moreno († 1804) era hijo del también platero Francisco Martínez de Córdoba y de su mujer Juliana María Moreno, y a su vez contrajo matrimonio con María de la Vega y León, hija del también platero Fernando de la Vega y Navas[13], con quien tuvo siete hijos, dejando a su muerte bienes por un valor de 708.886 reales, lo que nos indica la privilegiada posición que este artífice tuvo como marcador de la ciudad[14]. Este maestro había sido examinado como maestro platero en 1767, ocupando el cargo de marcador de Córdoba entre 1780 y la fecha de su muerte, siendo reelegido para dicha función en 1786 y 1792, elección esta última que fue recurrida por un grupo de plateros de la ciudad sin éxito[15].

La **bandeja del convento de Santa Cruz de Azkoitia** (lám. 5) labrada en plata en su color y con unas medidas de 3 cms de alto por 39 cms de ancho y 30 cms de profundo, presenta la triple marca cordobesa, el león de localidad, de autor, Pined, en grafía inglesa, y de marcador, flor de lis/ARANDA, presentando un buen estado de conservación.

Nos encontramos ante una bandeja ovalada de orilla recta y borde con pestaña plana y moldura convexa, de perfil recortado, con curvas y contracurvas sutiles, y campo cóncavo con emblema central convexo. Presenta una rica decoración articulada a base de motivos vegetales y rocallas, dispuesta simétricamente en el campo, donde se alternan rocallas enfrentadas que enmarcan veneras y espejos asimétricos, figura que se repite en el emblema, con flores de largo tallo y capullo esquemático

---

12 I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, *El Arte de la Platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*. Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián (En prensa).

13 Este maestro figura entre los plateros que ejercieron de corredores de comercio. M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., p. 285.

14 M. VALVERDE CANDIL y Mª.J. RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 195.

15 Mª.A. RAYA RAYA, "El programa iconográfico del Arca de los santos Mártires de la parroquial de San Pedro de Córdoba" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 455.

con rocallas, mientras que en la orilla alternan veneras con rocallas enfrentadas. La combinación de elementos repujados junto a otros grabados, así como la alternancia de superficies lisas con la decoración, confiere a esta obra elegancia y plasticidad de gran belleza.

Tiene estampadas la marca de localidad de Córdoba, un león rampante, de marcador, flor de lis/ARANDA, correspondiente al platero Bartolomé de Gálvez y Aranda, variante de punzón empleado por este maestro entre 1759 y 1768, fechas en las que habría que situar esta bandeja, y de autor en dos renglones, leyéndose solo el inferior, Pined, punzón correspondiente al platero Baltasar de Pineda, maestro activo en Córdoba en la segunda mitad del siglo XVIII, estando documentadas su actividad entre 1752 y 1773[16].

16 J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.Mª. GARCÍA Y LÓPEZ, ob. cit., pp. 143-144.

El taller y las obras del platero Bernardo Corral González

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN
Escuela de Arte y Antigüedades de Madrid

Bernardo Corral nació en Valladolid en 1725, pero estuvo trabajando en Segovia al menos desde 1754 hasta que murió el 12 de abril de 1786[1].

Hijo del también platero Manuel Corral, natural de Medina de Rioseco, pero vecino de Valladolid, y de Teresa González. Casó en dos ocasiones, la primera el 10 de noviembre de 1765 en la iglesia parroquial de San Facundo de Segovia con María Cardiel (+ 6-9-1766), con la que tuvo un hijo llamado Domingo[2]. En segundas

1 E. ARNÁEZ, *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985, pp. 163-168. F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana de los siglos XVIII y XIX*. Madrid 1998, vol I, pp. 426-428. Tesis doctoral inédita dirigida por don José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid. ARCHIVO MUNICIPAL DE SEGOVIA (AMS). *Catastro del Marqués de la Ensenada*. Copia de 11-1-1760, fol. 46. Figura como soltero de 34 años, al que se le regulan 5 reales de personal. AMS. *Padrones parroquiales de 1718-1900. Parroquia de San Martín 8-4-1768*. Aparece como viudo de 43 años, con Domingo, su hijo de dos años. Por tanto, tuvo que nacer entre el 12 de enero y el 7 de abril de 1725. ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN MARTÍN DE SEGOVIA. *Difuntos* 1756-1811, fol. 122v.

2 ARCHIVO PARROQUIAL DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD DE SEGOVIA. Libro de Sacramentos de la iglesia de San Facundo y Primitivo. *Matrimonios* 1663-1843, fol. 257. "En la ziudad de Segovia en diez días del mes de noviembre del año de mill setezientos sesenta y cinco, yo el infrascripto cura propio de S. Facundo y Primitivo de esta ziudad, asistí a la celebración del santo sacramento del matrimonio que hizieron D. Bernardo Corral, hijo legítimo de D. Manuel Corral y Dª Theresa González Gasco, difuntos, vecinos que fueron; y el contrahiente natural de la ciudad de Valladolid y residente en la parrochia de S. Martín de esta ciudad más de diez años y Dª María Cardiel, natural del lugar de Ontanvilla, hija...".

nupcias el 28 de septiembre de 1772 con Gabriela Gil; fruto de este matrimonio nacieron Lorenza, Francisca, María y Ángela[3].

A pesar de que no se aprobó como maestro hasta el 15 de marzo de 1779, en Madrid[4], nos consta que ya antes había actuado como tal, pues así lo demuestra la documentación y algunas obras conservadas, aunque no están marcadas, quizás porque debió empezar a usar marcas después de su aprobación.

La marca personal de Bernardo Corral reproduce su primer apellido, dispuesto en dos líneas, pero suprimiendo una R: CO / RAL.

La firma que usaba, al menos en enero de 1772, recoge su nombre y primer apellido (lám. 1):



LÁMINA 1. *Firma de Bernardo Corral.*

Se conserva una docena de obras suyas. La mayor parte se datan después de la aprobación, pues como dijimos antes, fue a partir de entonces cuando debió utilizar marca personal. Entre las que no tienen marca, pero están documentadas, se encuentra una **concha bautismal** en la iglesia parroquial de la localidad segoviana de Torrecilla del Pinar, que hizo en 1769, la cual importó 116 reales[5]. Para la parroquia de Perogordo (Segovia) realizó en 1774 otra **concha bautismal**, por la que cobró 95 reales y 10 maravedíes, que tampoco muestra marca alguna[6]. Ambos ejemplares siguen un modelo típicamente segoviano, codificado por Ignacio Álvarez Arintero unos años antes, que se caracteriza por su forma ovalada de superficie cóncava con varios gallones que convergen en un espejo oval rodeado por cartones y rocalla.

La **espada** de la imagen de la Piedad de la iglesia parroquial de San Andrés de Segovia solamente presenta su marca personal, por lo que es probable que la hiciera después de su aprobación como maestro. Se trata de una pieza compuesta por una

3 E. ARNÁEZ, ob. cit., pp. 163-166.

4 ARCHIVO DEL COLEGIO CONGREGACIÓN DE PLATEROS DE MADRID (ACCM). *Libro primero de Acuerdos del Colegio de San Eloy 1779-1785*, fol. 15 y *Libro de la Congregación del señor San Eloy para sentar los plateros que se aprueban 1724-1814*, fol. 211v. Con Juan de la Cruz Benito se examinó ante los aprobadores de la corporación madrileña ejecutando un salero y recibiendo el título de maestro el 15-3-1779 en las mismas condiciones y circunstancias que su compañero. Noticia facilitada por don José Manuel Cruz Valdovinos.

5 E. ARNÁEZ, ob. cit., pp. 164 y 167. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., p. 428.

6 E. ARNÁEZ, ob. cit., p. 167, fig. 38. F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., pp. 235-236 y 428, fig. 128.



LÁMINA 2. *Juego de sacras (1785). Parroquia de Santa Eulalia. Segovia.*

extensa hoja delgada y plana, separada de su empuñadura ovalada por un cartón en ese que tiene cristales granates en los extremos[7].

Las demás obras muestran un marcaje completo, es decir, que están marcadas por él y contrastadas por Lorenzo Cantero, lo que significa que fueron ejecutadas entre 1781 y 1786. En la iglesia parroquial de Valverde del Majano (Segovia) se encuentra una **salvilla** que bien pudiera corresponder al plato de uno de los dos juegos de vinajeras con sus salvillas y una campanilla que hizo en 1782. Es de tipo ovalado y perfil ondulado, compuesto por cuatro segmentos y borde muy moldurado[8].

Resulta espléndido el **juego de sacras** (lám. 2) de la parroquia de Santa Eulalia de Segovia, que labró para la Fiesta Catorcena de 1785, por el que cobró 739 reales y 25 maravedíes. Las tres son de tipo marco y forma vertical, que apoyan en dos garras con bola; el perfil interior es ovalado, formado por cuatro cartones que

7 F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., pp. 194-195 y 428, fig. 20.

8 F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., pp. 377 y 428, fig. 438. ARCHIVO PARROQUIAL DE VALVERDE DEL MAJANO. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. *Fábrica 1765-1817. Cuentas del 20-6-1783*. "Yttem setecientos y ochenta y dos r., inporte de dos juegos de vinageras con sus platillos y una canpanilla por razón de hechura y plata suplida". Además cabe la posibilidad de que las dos vinajeras de esta iglesia que tan sólo muestran las marcas de localidad y del marcador Lorenzo Cantero sean obra de Bernardo Corral, a juego con esta salvilla.

encierran el texto litúrgico; y el campo se adorna con motivos vegetales diversos, de elevado relieve[9].

Asimismo son excepcionales los cuatro **ramilletes** (lám. 3) de la iglesia de la Santísima Trinidad de Segovia, que fueron regalados a este templo en 1786, como indican sus inscripciones, por don Antonio Manuel de Campuzano y doña Ana María de Peralta, condes de Mansilla, asiduos bienhechores de esta parroquia. Tienen forma de jarrón con flores del que surge una venera con rocalla, con el triángulo trinitario sobrepuesto sobre un fondo de ráfagas, que sirve de base para el ramo floral de tipo ovalado[10]. Es un modelo frecuente en la platería religiosa segoviana del siglo XVIII, pues la documentación indica que ya en 1715 la iglesia de Santa Eulalia tenía cinco ejemplares. La parroquial de San Andrés contaba con seis en 1720, y hasta nuestros días este templo ha conservado dos, realizados a finales de dicha centuria por Joaquín González. La iglesia de San Miguel cuenta con dos parejas, hechas probablemente por Ignacio Álvarez Arintero, una entre 1746 y 1756, perteneciente a la Cofradía de la Minerva, y la otra entre 1757 y 1773, como se deduce de sus marcas e inscripciones. El 30 de junio de 1994 se subastó en Fernando Durán una pareja de 1768, que había pertenecido asimismo a la Cofradía de la Minerva de San Miguel, quizás también hecha por Álvarez Arintero. En la capilla del cementerio municipal de Segovia se custodian once ramilletes, de dos tamaños distintos, labrados por Juan Antonio Uñón entre 1790 y 1801[11].

En fecha imprecisa, pero realizado por Bernardo entre 1781 y 1786, porque además de su marca personal cuenta con la de localidad con cronológica fija de 1781, existe en el santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla de Segovia un **cetro** de la cofradía del Santísimo Sacramento, cuyo cuerpo principal está formado por dos piezas troncocónicas unidas por su base y decoradas con hojas de acanto, que sostienen una custodia de sol, bajo arco de medio punto. Se trata del primer ejemplar conocido de este tipo, que tuvo un amplio desarrollo en Segovia durante los últimos años del siglo XVIII y los primeros del siguiente[12].

La iglesia parroquial de San Millán de Segovia posee un magnífico **acetre** (lám. 4) de tipo acampanado invertido, que ejecutó en este mismo período. Está compuesto por boca ancha, cuerpo seccionado en franjas verticales, panza a modo de grueso toro, pie circular y asa trilobulada[13].

9 E. ARNÁEZ, ob. cit., p. 207. Esta historiadora menciona un juego de sacras perteneciente a este templo que atribuye a Lorenzo Cantero, quizás porque no vio o no supo interpretar la marca personal de Bernardo Corral, pero es obvio que se trata de este juego. F. J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit. pp. 353 y 428, fig. 391.

10 F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., pp. 329-330 y 428, fig. 343.

11 F.J. MONTALVO MARTÍN, ob. cit., pp. 328-331, figs. 340-344. Idem, "Juan Antonio Uñón Velasco, un platero genovés trabajando en Segovia". *Estudios Segovianos* XLVIII, nº 105 (2005), pp. 263-279.

12 F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana...* ob. cit., pp. 224 y 428, fig. 97.

13 E. ARNÁEZ, ob. cit., p. 203, fig. 60. Atribuye la obra a Lorenzo Cantero, quizás porque no vio la marca personal de Bernardo Corral, que se halla en el remate superior del asa. F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana...* ob. cit., pp. 187 y 428, fig. 3.



LÁMINA 3. *Ramillete (1786). Parroquia de la Santísima Trinidad. Segovia.*

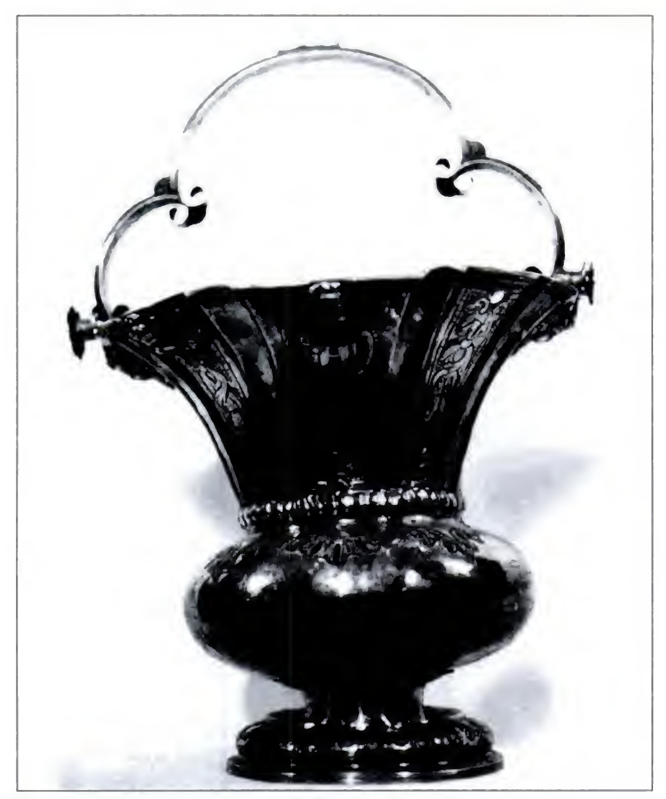


LÁMINA 4. *Acetre (1781-1786). Parroquia de San Millán. Segovia.*

Correspondientes a este mismo lustro en la iglesia de San Miguel de Segovia se guardan dos magníficos **atriles** (lám. 5) compuestos por marco rectangular, superficie plana decorada con una custodia de sol en su frente, grada perfilada abajo por un

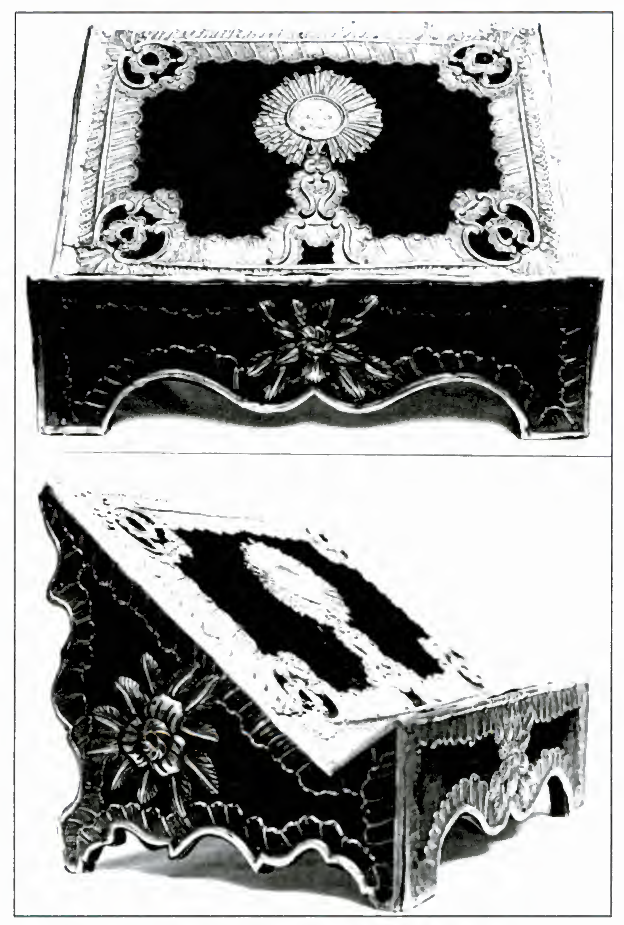


LÁMINA 5. *Pareja de atriles (1781-1786). Parroquia de San Miguel. Segovia.*

arco conopial, y lados triangulares, de perfil muy quebrado[14]; y un **incensario** en la parroquial de la población segoviana de La Salceda[15].

Dos son las piezas de Bernardo Corral que actualmente se hallan en colecciones privadas, una **naveta** de cuerpo semiaovado, perfil sinuoso y decoración rococó, vástago muy moldurado con un grueso toro en el centro, y pie circular con pestaña saliente, donde lleva las marcas[16]; y un **plato** (lám. 6) circular de perfil sinuoso compuesto por seis segmentos conopiales en su contorno, que tiene como valor añadido el ser una obra de uso doméstico, ya que son pocas las piezas conservadas de plata civil segoviana[17]. Ambos objetos fueron realizados asimismo entre 1781 y 1786, como lo demuestran sus marcas.





LÁMINA 6. *Plato (1781-1786). Colección particular. Madrid.*

Además de las doce obras conservadas, sabemos que en marzo de 1784 hizo para la antigua iglesia de San Quirce de Segovia un *cáliz con su patena*, una *caja de reserva* y un *platillo de vinajeras*, que pesaron en total 34 onzas y 6 ochavas y

14 E. ARNÁEZ, ob. cit., p. 189, fig. 52. La investigadora confundió la marca personal de Bernardo Corral con la de Isidro Berrocal Martín, por lo que atribuye los atriles a este último platero activo en Segovia entre 1791 y 1836. F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana...* ob. cit., pp. 197 y 428, fig. 25.

15 E. ARNÁEZ, ob. cit., p. 200. No supo interpretar las marcas, adjudicando la autoría del incensario a Lorenzo Cantero, cuando en realidad el artífice es Bernardo Corral, de quien desconocía su marca. F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana...* ob. cit., p. 428.

16 R. FERNÁNDEZ, R. MUNOA, y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, pp. 215 y 407, fig. 1218. F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana...* ob. cit., p. 428.

17 F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana...* ob. cit., pp. 318 y 428, fig. 313.



LÁMINA 7. *Acetre e hisopo (1776). Catedral de Segovia.*

media, y cuyo importe ascendió a 1.086 reales y un cuartillo, de los cuales 696 r. y un cuartillo correspondían al material, 210 r. a sus hechuras, es decir, a 6 reales por onza, y 180 r. al dorado de la copa del cáliz, patena, e interior de la caja de reserva[18].

En la catedral de Segovia hay un **acetre** con su **hisopo** (lám. 7) realizados en 1776. El caldero presenta las marcas de localidad con cronológica fija de 1774 hasta 1781, y del marcador José de Nájera, pero omite la del artífice; mientras que el hisopo

18 Ibidem, p. 427.

tan sólo muestra la del marcador. No obstante, es probable que las dos piezas estén hechas por Bernardo Corral, dado los extraordinarios parecidos del acetre con el anteriormente mencionado de la iglesia de San Millán de Segovia, como se puede observar en su forma de campana invertida, en las secciones verticales de la boca, en la panza a modo de grueso toro, en el pie circular, y en el asa trilobulada, aunque el catedralicio es algo más rico en el adorno, y dispone la decoración en bandas helicoidales, lo que potencia su estética rococó. El hecho de que no tengan la marca personal de Corral podría explicarse porque hasta que no se aprobó en 1779, no utilizó marca alguna, aunque si realizaba obras de plata. Además, por estas fechas el platero de la catedral era Ignacio Álvarez Arintero, cuya actividad está muy bien documentada, y solía marcar sus obras, pero ni presenta su marca, ni la abundante documentación catedralicia indica nada sobre la fabricación nueva de un acetre e hisopo en 1776, entre otras razones porque este templo contaba con dichos objetos, al menos desde 1515 hasta principios del XIX, cuando los fragmentos del caldero se convirtieron en rieles de plata para ser trabajada de nuevo. Por otra parte, el caldero presenta en su decoración el símbolo franciscano de las cinco llagas, por lo que en su origen debió pertenecer a un convento de la orden franciscana, pasando al ajuar catedralicio, quizás como consecuencia de las leyes desamortizadoras de Mendizábal de 1836[19].

Como hemos podido comprobar por las obras anteriores, Bernardo Corral fue un platero con oficio, que siempre supo resolver con soltura cualquier problema propio de su actividad, especialmente los de carácter tipológico, realizando con maestría numerosos modelos. Sin embargo, ahora queremos hacer hincapié en otro aspecto, como el de los bienes que tenía, incluidas las herramientas de su profesión. Con motivo de su segundo casamiento (con Gabriela Gil el 28 de septiembre de 1772) Bernardo hizo declaración de los bienes que él aportaba a este matrimonio, indicando el valor de los mismos, establecido por personas peritas en su materia, lo que nos permite conocer mejor cómo era su taller, bien surtido, y su situación económica boyante[20].

En cifras, el total de sus bienes ascendía a 52.583 reales y medio, de los que tuvo que separar 7.695 porque pertenecían por vía dotal a su hijo Domingo Corral Cardiel, fruto de su primer matrimonio con María Cardiel, ya que los recibió como dote en noviembre de 1765. La mayor parte del dinero corresponde al valor de los objetos que poseía, pero 2.357 reales y medio los tenía en efectivo, es decir, en monedas de

19 F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa de la catedral de Segovia*. Madrid, 1983, pp. 359 y 455. Memoria de licenciatura inédita dirigida por don José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.

20 ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEGOVIA (AHPS). José Sánchez Picado, prot. 3199. 30-9-1772, fols. 39-50v. Declaración y descripción de los bienes que aportó en su segundo matrimonio con Gabriela Gil Casado. María Cardiel había muerto el 6-9-1766 en San Martín de Segovia. F.J. MONTALVO MARTÍN, *La platería segoviana...* ob. cit., vol. II, pp. 688-705.

doblones de a ocho, doblones de oro, pesos gordos de a veinte, pesetas, reales de plata y vellón; mientras que 2.959 reales era la cantidad que le debían por préstamos concedidos y alhajas fiadas, como constaba en su libro de caja.

De la larga lista de objetos que tenía por entonces, transcribimos los que están directamente relacionados con su actividad de platero, señalando su precio en reales. No obstante, queremos resaltar algunas cosas, como el abundante oro que tenía, sobre todo en objetos pequeños, como bolas, candadillos, pasadores, sortijas, pendientes y relicarios. También conviene mencionar las 847 onzas de plata sin labrar y las 69 onzas de coral fino. Por otro lado, eran muchas las obras que tenía labradas en su casa, quizás la mayor parte de ellas sin encargo previo, dando a entender que eran objetos que circulaban con frecuencia entre la clientela de un platero, como las catorce cajitas, probablemente de rapé, una de ellas sobredorada; y las cuarenta y siete patenas o medallones. Asimismo tenía un reloj de faltriquera, una salvilla grande con tres patas, dos saleros, dos vasos de faltriquera, dos puños de espadín, dos cubiertos de plata y dos platos de moda, es decir, circulares, de contornos o segmentos conopiales, como el que se reproduce aquí. Entre lo que conocemos como plata de menudencias, contaba con muchos objetos, entre los que había más de tres centenares de medallas, de diferentes tamaños; sesenta y dos figuras de Cristo; treinta y cinco cruces, de plata ordinaria; treinta y tres relicarios con sus cristales; otros treinta relicarios sin cristal; veinte y un pares de broches; nueve chupadores con guarnición de plata; etc. En definitiva, en oro, plata, aljófar y coral fino, tenía lo siguiente:

Primeramente cinco onzas de oro fino, en volas, candadillos, pasadores y palillos, todo nuevo, lo que tasaron en mill quinientos nobenta y quatro r. de vellón.. 1594

Ytem tres onzas y media de oro por labrar, tasado en novecientos quarenta y cinco r. 945

Ytem cinco sortijas de oro, y un relicario de lo mismo, en doscientos y quarenta r. 240

Mas una sortija de oro con nuebe diamantes enbutidos en plata, tasada en quatrocientos cinquenta r. 450

Ytem nueve onzas de raiduras de oro, a vente y cinco r. cada onza, balen doscientos veinte y cinco r. 225

Ytem ocho sortijas tumbagas, tasadas en nobenta y seis r. 96

Ytem un par de pendientes de oro, de labradora, en ciento y sesenta r. 160

Ytem tres pares de pendientes de aljófar de tres gajos, iguales, tasados en quatrocientos y noventa y cinco r. 495

Más dos pares de pendientes de perlas, iguales, en quatrocientos y veinte r. de vellón 420

Ytem un par de pendientes de aljófar, en ciento y cinquenta r. 50

Ytem un collar de aljófar de tres bueltas, con pasadores de oro, en trescientos r. .. 300

Ytem media onza de aljófar suelto, en trescientos y sesenta r. 360

Ytem un poquito de oro fino, en treinta r. 030

Más seis adarmes de volillas, palillos y candados de oro, tasado en ciento treinta y un r. 131

Ytem veinte y un anillos de plata sobredorado, con cinco piedras bastas cada uno, tasados en ochenta y quatro r. 084

Más otros veinte y un anillos higuales, en ochenta y quatro r. 084

Ytem una caja de plata de moda, de peso de tres onzas, tasada en ochenta y ocho r. 088

Más quatro cajas de plata talladas, higuales, tasadas en trescientos cinquenta y dos r. 352

Más quatro cajas de plata, también talladas, de peso de quatro onzas cada una, tasadas en quatrocientos quarenta y ocho r. de vellón. 448

Ytem una caja, también de plata tallada, de peso de dos onzas, tasada en sesenta y dos r. 062

Ytem dos saleros de plata que pesan catorce onzas, tasados en trescientos y diez r. 310

Ytem una caja de lo mismo pequeña, en quarenta r. 040

Más otra caja de lo mismo, con tapa de piedra en veinte y quatro r. 024

Más otra con tapa también de piedra, en cinquenta r. 050

Más otra de plata sobredorada, en sesenta r 060

Ytem un relox de plata de fratiquera (sic), tasado en doscientos veinte y cinco r. 225

Ytem una salvilla de plata de moda, con tres pies, que pesa treinta y ocho onzas, tasada en ochocientos setenta y quatro r. 874

Ytem dos puños de plata, de espadín, que pesan diez y ocho onzas, tasados en trescientos y nobenta r. de vellón.. 390

Ytem dos cubiertos de plata de moda, y dos basos de lo mismo de fratiquera (sic), que pesan diez y siete onzas, tasado en trescientos y nobenta r. 390

Ytem dos platos de plata de moda, nuebos, que pesan treinta y seis onzas y media, en ochocientos treinta y ocho r. 838

Ytem dos libras de plata, en volillas, candados, arillos y palillos, tasado en ochocientos r. 800

Ytem sesenta y nuebe onzas de coral fino, veinte r. cada onza, hacen mill trescientos y ochenta r. de vellón.......... 1380

Ytem quatro libras de plata, en campanillas, cascabeleros, cadenas, alcorcines (sic), cuentas y cascabeles sueltos, tasado en mill seiscientos sesenta y quatro r. 1664

Cincuenta onzas de plata, en votones de filigrana, grandes, medianos y pequeños, en mill ciento ochenta y nuebe r. 189

Ytem ochocientos cuarenta y siete onzas de plata, a precio de veinte r. cada una, hacen diez y seis mill nobecientos y quarenta r. de vellón.......... 16940

Ytem nuebe aderezos de plata sobredorada, de media cintería, a treinta y dos r. cada uno, hacen doscientos ochenta y ocho r. 288

Ytem diez y ocho aderezos de lo mismo de cruzes, a veinte r. cada uno, hacen trescientos sesenta r. 360

Ytem diez y ocho aderezos comunes, a quince r. cada uno, hacen doscientos y setenta r. 270

Más treinta y cinco cruces de plata ordinaria, pequeñas, tasadas en doscientos y doce r. 212

Más una cruz madrileña de plata, en veinte y cinco r. 025

Ytem seis pares de pendientes de piedras blancas, tasados en diez y ocho r. 018

Ytem cinco S. Antonios de plata sobredorado, tasados en cinquenta r. 050

Ytem diez y seis medallas de plata, doradas, pequeñas, tasadas en sesenta r. ... 060

Ytem veinte y ocho pares de candadillos de plata sobredorados, en cincuenta y seis r. 056

Ytem una joya de plata sobredorada, de filigrana, en veinte y quatro r. 024

Más catorce de lo mismo de filigrana (sic) en blanco, tasadas en doscientos y diez r. 210

Ytem nuebe chupadores, con engaste de plata, en veinte y siete r. 027

Ytem treinta relicarios de plata, de varios tamaños, tasados en trescientos treinta y cinco r. 335

Más treinta y tres relicarios de lo mismo, con sus vidrieras, de varios tamaños, en doscientos veinte y siete r. 227

Ytem quarenta y siete patenas de plata, de varios tamaños, tasadas en mill doscientos y tres r. 1203

Ytem siete papeles de sortijas y anillos de diferentes tamaños, todo de plata, tasadas en quinientos treinta y cinco r. 535

Ytem diez pares de arracadas de plata, sobredoradas, en ciento y veinte r. 120

Ytem un papel de sortijas de plata, tasadas en sesenta y quatro r. 064

Ytem diez y ocho pares de arracadas de pata (sic), tasadas en ciento y ochenta r 180

Ytem veinte y seis pares de pendientes de coral de tres gajos, en cuatrocientos treinta r. 430

Más cinquenta y dos pares de pendientes de chorrillo, en trescientos sesenta y quatro r. 364

Ytem veinte y siete juegos y medio de votones de plata, para puños, en ciento y ocho r. 108

Ytem veinte y un pares de broches de plata, de varios tamaños, en ciento treinta y cinco r. 135

Ytem doscientos ochenta y ocho medallas de plata, de diferentes tamaños, en nuebe papeles, tasadas en setecientos cuarenta y tres r. 743

Ytem sesenta y dos Cristos de plata, en tres papeles, tasados en trescientos y cuarenta r. 340

A continuación relaciona la ropa de vestir, los colchones, jergones, sabanas, mantas, colchas, almohadas, manteles, servilletas, cortinas, etc. Después se ocupa de mencionar el mobiliario, algunas pinturas, entre las que destacaba un cuadro grande que representaba a su santo patrón, y esculturas, que tenía para el adorno de su casa:

Ytem seis cornucopias doradas, a diez y ocho r. cada una, hacen ciento ocho r. 108

Ytem dos medias cañas, con sus estampas, en veinte y dos r. 022

Ytem un quadro grande de S. Bernardo, con marco encarnado, con un filete dorado, tasado en veinte r. .... .020

Ytem otro pequeño, con dos portezuelas plateadas, en doce r. 012

Una Nra. Sra. de los Angeles, con marco dorado, en doce r. 012

Una Nra. Sra. de Nieba, con marco dorado y jaspeado, en doce r. 012

Una Nra. Sra. de el Buen Suceso, con marco dorado y encarnado, en ocho r. .. 008

Ytem diez y seis paisitos obalados, mui pequeñitos, en treinta r. 030

Un S. Lorenzo, y una Nra. Sra. del Rosario, con sus repisas, uno y otro dorado, en ocho r. *008*

Ytem una Nra. Sra. del Pilar, pequeñita, metida en un frasquito, en doce r. *012*

Ytem un espejo pequeño, con marco de oja de lata, en diez r. *010*

Un Christo de yeso, puesto en una cruz de madera, tasado en quatro r. *004*

Ytem un escaparate con sus christales, y dos ramos de limones de zera, con una Nra. Sra. de madera pintada, en treinta r. *030*

Contaba con las herramientas y utensilios propios de su trabajo, entre los que cabe mencionar: dos tases de aplanar y otros dos para forjar; un peso grande, otro mediano y uno pequeño para la plata, así como uno pequeñito para el oro; un chamblote grande, otro pequeño y uno de vinajeras; dos bigornetas de cañones y cinco de punta; tres compases; cuatro terrajas; dos suages; un marco grande de bronce de ocho libras y otro de cuatro libras, un embutidor, una prensa de madera, cuatrocientos crisoles, ...

Ytem una mesa de pino con su cajón, como para platero, en diez r. *010*

...

Ytem un perol de cobre grande, para blanquecer, en sesenta r. *060*

Otro de lo mismo, pequeño, en treinta r. *030*

Otro de azófar, más grande, en veinte y quatro r. *024*

Más diez peroles de cobre de barios tamaños, para blanquecer, viejos, que pesan diez y nuebe libras, tasados en setenta y seis r. *076*

Ytem una bacía de cobre, que pesa nuebe libras, en quarenta r. y diez y siete m. .... *040 y 17 m*

Otra de lo mismo, algo mejor, que pesa siete libras, en treinta y cinco r. *035*

Ytem una caldera de cobre vieja, grande, en treinta y quatro r. *034*

...

Ytem dos pares de cajas de moldar grandes de bronce, en sesenta r. *060*

Más dos pares de lo mismo más pequeñas, en treinta y seis r. *036*

Ytem quatro pares de lo mismo más pequeñas, en treinta y seis r. *036*

Más dos pares de lo mismo mui pequeñas, en nuebe r. *009*

Más un tornillo de yerro ynglés, tasado en quarenta y quatro r. *044*

Ytem un tas de aplanar, en veinte y quatro r. *024*

Más otro para lo mismo, en quince r. *015*

Más dos tases para forjar, en setenta y cinco r *075*

Ytem quatro martillos de forjar grandes, en treinta y dos r. *032*

Más dos pequeños, en diez r. *010*

Más dos de aplanar grandes, en diez r. *010*

Más tres de restriñir, en nuebe r. *009*

Más tres de ondear, en doce r. *012*

Más dos de vorges, en ocho r. *008*

Más uno de piezas, en quatro r. *004*

Más dos de quadrados, en seis r. *006*

Más tres pequeños, en ocho r. *008*

Ytem un chanblote grande, en treinta r. *030*

Más otro pequeño, en diez r. *010*

Más otro de vinageras, en doce r. *012*

Ytem dos pulgaretes, en ocho r. *008*

Ytem una lastra de yerro, en quatro r. *004*

Ytem un parauso, en seis r. *006*

Ytem una piedra de azeite, tasada en diez r. *010*

Ytem una bolsa de abultar, en dos r. *002*

Ytem tres pares de tenazas de forjar, en diez r. *010*

Más dos pares de vaciar, en doce r. *012*

Ytem quatro xileras, tasadas en treinta y ocho r. *038*

Ytem un cañón de soplar los crisoles, en tres r. *003*

Ytem dos pares de tenazas, de tirar al torno, en treinta r. *030*

Más seis pares de tenazas de punta, en doce r. *012*

Más quatro pares de chatas, en siete r. *007*

Ytem tres yleras grandes, y una mediana, dos chicas, y dos casquillos, tasado en setenta r. *070*

Ytem quatro pares de entenallas, en doce r. *012*

Ytem una enbutidora de bronce, n veinte r. *020*

Ytem un caldero de deretir (sic) pez, en doce r. *012*

Ytem un cazo viejo, en dos r. *002*

Ytem un peso grande con balanzas de cobre, en setenta y cinco r. *075*

Más otro mediano, con valanzas de lo mismo, en veinte r. *020*

Más otro pequeño, en diez r. *010*

Más un pesito para pesar oro, con sus pesas correspondientes, en quince r. *015*

Ytem un marco grande de bronce, de ocho libras, en sesenta y quatro r. *064*

Otro de lo mismo, de quatro libras, en veinte y ocho r. *028*

Ytem una pesa de lo mismo, de ocho libras, en quarenta r. *040*

Ytem dos cercos de yerro, en cuarenta r. *040*

Ytem dos pares de muelles, en seis r. *006*

Ytem una bacía pequeña de yerro, en siete r. *007*

Ytem tres arrobas de moldes de plomo, tasados en ciento doce r. *112*

Ytem una volsa de zinzeles, en quatro r. *004*

Ytem dos vigornetas de cañones, en quince r. *015*

Ytem dos pulgaretes de caveza redonda, en quince r. *015*

Ytem dos martillos de ondar, altos, en diez r. *010*

Ytem quatro pulgaretes pequeños, en seis r. *006*

Ytem cinco vigornetas de punta, en doce r. *012*

Ytem ocho estacas, unas llanas, y otras pretudas, en veinte r. *020*

Más seis pequeñas, en ocho r. *008*

Ytm dos suages, en quatro r. *004*

Ytem quatro pares de tijeras grandes, tasadas em diez y ocho r. *018*

Ytem cinco cortadores y diferentes enbutidoras de volas, en doce r. *012*

Ytem dos codillos de cucharas, y dos unitas, en cinco r. *005*

Ytem quatro martillos de clabar, en seis r. .... *.006*

Ytem seis limas viejas, en doce reales. *012*

Ytem diez y seis codillos, en ocho r. *008*

Ytem tres buriles, en dos r. *002*

Ytem treinta y cinco limas de varios tamaños, y algunos codillos, en cinquenta y cinco r. *055*

Ytem un almirez de metal, que pesa nuebe libras, en cuarenta y cinco r. *045*

Ytem un mazo de ylo de yerro de atar, en diez r. .... *.010*

Otro de ylo de carda, en doce r. *012*

Ytem quatrocientos crisoles, a diez r. cada ciento, hacen quarenta r. *040*

Ytem un par de fuelles grandes, en treinta r. *030*

Otro par pequeño, en quince r. *015*

Ytem tres cepos, en diez y ocho r. *018*

Ytem un torno de tirar, en doce r. *012*

Otro de bornear, en doce r. *012*

Ytem dos artesas de moldar, en veinte r. *020*

Ytem quatro cajones de pino para trabajar, en sesenta r. *060*

Ytem un cajón grande con trece nabetas, en treinta y cinco r. *035*

Ytem otro cajón de puerta de calle, en doce r. *012*

Ytem un erramental, en diez r. .... *.010*

Ytem una mesa de pino de un pie, en quatro r. *004*

Ytem una vidriera para el cajón de la puerta, en diez y ocho r. *018*

Ytem quatro pares de gratas, en ocho r. *008*

Ytem quatro terrajas, grandes y chicas, con diferentes machos, en veinte y quatro r. *024*

Ytem tres compases, uno pequeño, y los dos grandes, en once r. *011*

Ytem una prensa de madera, en seis r. *006*

Ytem unas cajas de moldar, de madera. (Al margen 5 r.). *005*

Ytem veinte y cinco libras de rasuras, en veinte y quatro r. *024*

Ytem trece libras de salitre, en cinquenta y dos r. *052*

Ytem doce libras de salatrón, en doce r. *012*

Más quatro libras de piedra pómez, en ocho r. *008*

Más seis onzas de borraz (sic: bórax) en doce r. *012*

Ytem doce gruesas de piedras de vidrio, en quarenta y ocho r. *048*

Más diez piedras de bruñir, en veinte r. *020*

Ytem doce juegos de charnelas, en veinte y dos r. *022*

Más tres libras de aguafuerte, en veinte y un r. *021*

Ytem diez cargas de carbón de pino, para el oficio, en ciento y cincuenta. *150*

Ytem cinquenta arrobas de carbón de encina, en ciento y cincuenta r. *150*

Ytem sesenta libras de tozino, en ciento y ochenta r. *180*

Ytem media arroba de manteca, en cinquenta r. *050*

Ytem dos arrobas de aceite, en ciento y diez r. *110*

Adornos de plata y bronce en las camas de los reyes Carlos IV y Fernando VII

PILAR NIEVA SOTO
Doctora en Historia del Arte

En dos trabajos recientes del profesor Cruz Valdovinos[1] se pone de manifiesto cómo durante los siglos XVI y XVII fue bastante frecuente que los monarcas españoles —y también algunos nobles— usaran muebles realizados total o parcialmente en plata. Por otra parte María Fernanda Puerta Rosell[2], en su libro dedicado a la platería madrileña de la segunda mitad del siglo XVII en colecciones particulares, destaca las siguientes piezas de mobiliario hechas completamente en plata —atril, bufete, escritorio, espejo, velador, frontal y sitial— o con guarnición del mismo metal: armario, cama, escaparate y espejo. Asimismo conocemos la existencia de muebles con adornos de plata y bronce en las colecciones reales gracias a los inventarios publicados. Para nosotros resulta especialmente importante la testamentaría de Carlos II (1701-1703)[3] porque se citan numerosos ejemplos de aquéllos tanto en diversas estancias del Alcázar de Madrid, como en los siguientes Sitios Reales: el Pardo, la Torre de la Parada, la Casa de Campo y el Palacio del Buen Retiro. Entre

1 J.M. CRUZ VALDOVINOS, «L'Espagne est-elle à l'origine de la vogue du mobilier d'argent?» en el catálogo de la exposición: *Quand Versailles était meublé d'argent*. Versalles, 2007 (en prensa) y «Los inicios del mueble de plata en Castilla» en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia, 2007.

2 M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2005, p. 167.

3 *Inventarios reales. Testamentaría del rey Carlos II (1701-1703)*. Madrid, 1975.

los muebles que se citan los que se hicieron total o parcialmente de plata fueron: bufetes, escritorios, escritorillos y camas, aunque alguna vez aparecen otros más curiosos como un baño grande que por como se describe no cabe duda de que se trataba de una bañera.

Hace más de veinticinco años el profesor Junquera[4] en su tesis dedicada a la decoración y al mobiliario de los palacios de Carlos IV, publicó algunos documentos extraídos del Archivo del Palacio Real de Madrid, pero sin detenerse demasiado en su estudio, por lo que se deslizaron algunos errores al atribuir la autoría de muebles a personas que no fueron artífices sino, como intentaremos demostrar más adelante, tan sólo administrativos u oficiales, por lo que ni diseñaron los modelos del mobiliario ni por supuesto lo ejecutaron. Nuestra investigación en el citado archivo nos ha permitido comprobar que a lo largo del siglo XVIII continuó entre nuestros soberanos la costumbre de encargar muebles con guarniciones en plata o bronce —sobre todo en ocasiones especiales como la boda de un miembro de la familia real— que al revestirse con colgaduras diversas, colchas y otros adornos de tapicería, debieron constituir un espectacular y ostentoso conjunto.

Considerando el escaso conocimiento que aún tenemos sobre la fabricación de muebles total o parcialmente en metal, nos ha parecido que podría resultar de utilidad dar a conocer algunas noticias, aunque limitándolas en esta ocasión a las camas y a los reinados de Carlos IV y de su hijo Fernando VII, en los que se produjeron muchos encargos a plateros y broncistas españoles y extranjeros, destacando varios miembros de la familia Urquiza (especialmente Domingo el padre y dos de sus hijos: Manuel e Ildefonso); los asimismo españoles Luis Pecul Crespo y Blas Gil Gómez (ya en el primer cuarto del siglo XIX); los italianos Juan Bautista Ferroni, Antonio Vendetti y José Giardoni (sustituido al morir en 1804 por su hijo Joaquín) y el francés Nicolás Chameroi.

Los primeros datos con que contamos del reinado de Carlos IV se refieren al año 1789 cuando en el mes de junio se estaban haciendo los preparativos para lo que diera a luz la reina Mª Luisa[5]. Con ese motivo el jefe del oficio de Tapicería don Vicente de Alfaro dio la orden pertinente al ebanista de la Real Casa José López para que hiciera dos camas de nogal con pilares de una pieza de 3 varas de alto; cada una de ellas costó 2.196 reales incluyendo las maderas, el hierro y el trabajo del ebanista según su cuenta del 27 de junio. Las ropas de cama, cortinas, colgaduras de las paredes y alfombras corrieron a cargo del camero-tapicero Andrés Ximénez.

---

4 J.J. JUNQUERA, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*. Madrid, 1979. Las signaturas de los documentos del Archivo del Palacio Real son diferentes en la actualidad.

5 El parto tuvo lugar en el Palacio de Madrid el 6 de julio de 1789; se trataba de la undécima hija nacida y se le puso el nombre de María Isabel —aunque a veces el nombre figura invertido— siendo la primera que tuvo Mª Luisa de Parma como reina. Las noticias que se aportan de 1789 a 1791 se han obtenido del Archivo General de Palacio (en lo sucesivo A.G.P.) Reinado Carlos IV, Casa, leg. 87, cajas 1ª y 2ª.

También el 27 de junio de 1789 José López presentó otras dos cuentas en relación con la hechura de sendas camas: la primera era en madera de haya con pilares torneados y tallados y estaba destinada al cuarto de los Reyes en el Palacio de Aranjuez; tuvo un costo total de 22.000 reales, correspondiendo 16.224 al dorado que le hicieron Manuel Gobeo y Ramón Melero —lo que según aseguraron les llevó mucho trabajo— y 440 reales al dorado de las varillas y sus vueltas que realizó el dorador Pedro Guío. La segunda cuenta se refería a una cama de madera de nogal —sin duda más sencilla que la anterior porque importó 1.320 reales— que hizo también en Aranjuez para la infanta Mª Josefa, hermana soltera del Rey[6].

Con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV, su entrada pública con la reina y la jura del príncipe don Fernando el 23 de septiembre de 1789, hubo que trasladar mobiliario y tejidos al Palacio del Buen Retiro, que es donde iba a residir la familia real durante los tres días que duraban los festejos. También por entonces (y en general a lo largo de todo el reinado) se encargaron y compraron (en España y en el extranjero) muebles nuevos y objetos de uso personal con adornos de bronce y otros materiales, tanto para el Palacio de Madrid (denominado frecuentemente Palacio Nuevo) como para los Sitios Reales —especialmente Aranjuez y El Escorial— que fueron amueblados y decorados en estos años con todo lujo y belleza.

Entre éstos últimos Aranjuez fue el preferido de los reyes Carlos IV y Mª Luisa por lo que se volcaron en redecorar tanto las habitaciones privadas y las salas públicas del palacio, como las de las llamadas *casitas* del Príncipe y del Labrador. No obstante, donde más cambios experimentaron el mobiliario y la decoración fue en el Palacio de Madrid ya que en él residían los monarcas la mayor parte del año. A partir del 30 de julio de 1790 son frecuentes las facturas presentadas al cobro por distintos artífices "*por obras hechas para las reales servidumbres de reyes y príncipe*" en el palacio madrileño. El encargo de decorar las habitaciones de la familia real venía del jefe del oficio de Tapicería y ayuda de Cámara del Rey don Vicente de Alfaro, pero las órdenes de ejecutar muebles más complejos con adornos de bronce o jaspes —como los que hicieron en numerosas ocasiones José Giardoni y Domingo de Urquiza— solían partir del broncista y adornista italiano Juan Bautista Ferroni, del aposentador del Rey Antonio María de Cisneros, del contralor e intendente de la Real Casa Mateo de Ocaranza o del mayordomo mayor del rey marqués de Santa Cruz (si bien estos cargos fueron cambiando a lo largo del reinado).

Volviendo al asunto de las camas, desde fines de 1789 y a lo largo de todo el año 1790 se realizaron algunas más, entre las que destacamos la destinada al Príncipe en el Palacio de Madrid, que costó en total 21.643 reales y 27 maravedís distribuidos de la siguiente forma según las cuentas presentadas por Alfaro: a Vicente Merino mercader de sedas 7.181 reales (que suministró entre otros géneros 57 varas de galón mosquetero de oro); al ebanista de la Real Casa José López 4.226 reales; al cerrajero

6 A.G.P. Reinado Carlos IV, Casa, leg. 187, 3ª caja.

Antonio Fernández 1.655 reales; al dorador de fuego Pedro Guío 642 reales y a los doradores de mate Manuel Gobeo y Ramón Melero 3.786 reales; al cordonero Bernabé Arroyo 2.780 reales y al camero-tapicero Andrés Ximénez 1.373 reales, 27 maravedís por hacer la colgadura de la cama en damasco carmesí guarnecida con el galón de oro. La descripción que hace de la cama el ebanista deja claro que, a pesar de ser para el Príncipe (quien por entonces era un niño de apenas cinco años), se trataba de un modelo muy común en madera de nogal, de tres varas de alto y cinco pies de ancho, con pilares de una pieza y cabecera también en nogal, con cornisa de tres lados y armadura en ella, con tableros laterales y pie —realizados con haya y álamo blanco— en los que se abrían dos puertas molduradas a cada lado. La cama tenía bastantes tornillos para poder armarla y desarmarla y algunos hierros más que fueron proporcionados a López por el cerrajero de su Majestad; por su parte los otros artífices la terminaron dándole color, dorándola y vistiéndola con ricas telas, presillas de oro fino y muletillas labradas en oro a juego con las cortinas y la colgadura del cuarto.

Simultáneamente y también para el Palacio de Madrid, los mismos artífices se ocuparon de hacer dos camas "a medio imperial" (lo que debe referirse al techo o dosel que se disponía sobre el lecho) para sus altezas los infantes don Antonio y doña María Josefa, hermanos solteros de Carlos IV. La del infante era de haya, tenía los pies torneados, estriados y tallados; llevaba su armadura con moldura y adornos de talla sobre los pilares de la cabecera y en el imperial adorno de flores talladas que colgaban en las esquinas. El costo total (de la madera y su talla) fue de 12.580 reales. Por su parte, la cama de la infanta María Josefa —posiblemente también de haya— debía ser más sencilla porque además de ser más barata —11.963 reales— llevaba como la de su hermano pilares torneados, estriados y tallados, cabecera tallada, imperial y cornisas, pero con "golpes" de talla, lo que seguramente debemos interpretar como que no tenía sino pequeños detalles de adorno.

También al ebanista de la Real Casa José López se le encargaron en este momento otras dos camas de nogal con pilares altos para el teniente-ayo del Príncipe, destinándose una al Palacio de Madrid y otra a los Reales Sitios. El precio de cada una fue de 990 reales, cantidad significativamente menor que las de la familia real. Más simples y funcionales eran los llamados catres de tijera (quizá llamados así porque podían plegarse para trasladarlos de un palacio a otro) destinados a otros criados de la familia real como las tenientas-ayas, azafatas o camaristas que atendían a los infantes desde que nacían.

En la documentación se han conservado numerosas facturas del camero-tapicero de la Real Casa Andrés Ximénez que era quien se ocupaba de vestir camas y catres, tapizar los muebles que se hacían a juego, realizar las cortinas, poner en las paredes las colgaduras de damasco y colocar las alfombras. Gracias a las cuentas que presenta observamos cómo el preparar un dormitorio y su cama tenía bastante trabajo porque requería escarmenar la cerda de los colchones, varear la lana,

sujetarlos al bastidor "a la francesa" (sin que sepamos en qué consistía), cortar y coser la tela con la que se forraba el colchón y por último realizar las sábanas y las colchas, generalmente de tafetán y de forma alechugada, con cuadros entredobles o dibujos picados como señalan los documentos. Las telas en esta época solían comprarse al mercader de lienzos y proveedor de encerados del Rey Isidoro del Castillo, o al mercader de sedas Vicente Merino, mientras que los complementos (que hoy podríamos considerar propios de una mercería) como cordones para el adorno de cortinas, borlas o alzapaños, se adquirían en la tienda del cordonero de la Real Casa Bernabé Arroyo.

Del año 1791 contamos también con algunas noticias sobre la hechura de otras camas para miembros de la familia real. Así para "*una cama catre de nueva invención para la servidumbre del Príncipe nuestro señor con destino fijo en el Palacio de Aranjuez*" se libraron a Vicente de Alfaro 21.643 reales, 27 maravedís el 9 de junio, y otros 24.723 reales y 22 maravedís el 24 de agosto. La cama principesca —en la que trabajaron todos los artífices indicados más arriba— formaba parte de la nueva decoración de las habitaciones de este Palacio, a las que iban destinados también doce taburetes de caoba y siete mesas de lo mismo guarnecidas con adornos de bronce dorado a molido en los que trabajaba desde el año anterior el broncista romano José Giardoni[9]. La descripción que hace de la cama el ebanista López permite hacerse una idea de la forma y dimensiones que tenía: "*se a echo una cama de tres varas de alto, dos varas y media de largo y su ancho vara y media....con sus cinco tablas y remata su cornisa por las tres partes y su armadura de tablero moldadas y con seis puertas y puesto todo el erraje que me dio el cerrajero de la Casa de su Majestad, que tiene el costo de jornales y madera 4.226 reales*". La cama se llevó a casa del dorador, y después a la del camero Andrés Ximenez quien se ocupó de desmontarla e introducirla en los cajones que se hicieron expresamente para trasladarla con todo cuidado a Aranjuez.

Por otra parte, para el palacio de San Lorenzo del Escorial, hicieron el ebanista de la Real Casa José López y el tallista José Ramos del Manzano una "cama imperial" destinada a los Reyes, que fue dorada tras su conclusión en noviembre de 1791 por el dorador Andrés del Peral. El encargo procedía como en las ocasiones precedentes del jefe del oficio de Tapicería. Al parecer el ebanista preparó la madera de caoba y los tornillos para armarla y desarmarla, dejándola en disposición de ser tallada; el imperial era de madera de álamo blanco, con los adornos en madera de peral. El total de su cuenta— incluyendo materiales, jornales y cajones en los que se introdujo la cama para llevarla primero a casa del camero-tapicero Ximénez y después al Escorial— importó 7.606 reales. Fue el citado Ramos del Manzano quien talló las distintas partes de la pieza —con motivos puramente neoclásicos como palmas, lazos, grecas y florones-, ejecutando asimismo dos cajones para llevar protegidos los adornos al Real Sitio. Su factura ascendió a 5.410 reales, contando los 790 que tuvo de costo el viaje y su estancia con el oficial que le acompañó para montar la cama. Por último el

dorado y plateado de la misma importó 5.600 reales según la cuenta que pasó el dorador de la Real Casa Andrés del Peral[7].

Mucho más amplia e interesante —por la magnitud del encargo— es la documentación conservada (aunque repartida en diversos legajos) en relación con las camas y muebles que se hicieron nuevos en 1802 con motivo del doble enlace entre el príncipe don Fernando con la infanta María Antonia de Nápoles y la infanta María Isabel con el príncipe de Nápoles, celebrado en Barcelona en el verano de ese año. La llamada jornada de Barcelona incluyó los casi seis meses que la familia real estuvo fuera de la Corte, desde su salida de Madrid el 12 de agosto de 1802 hasta su regreso a Aranjuez el 8 de enero de 1803, aunque estrictamente la estancia en la citada ciudad se limitara a algo menos de dos meses: del 11 de septiembre al 8 de noviembre.

Dado lo excepcional de la ocasión, Carlos IV encargó un amplio y rico mobiliario entre el que se encontraban las camas ricas de Monarcas y Príncipes, otras más sencillas para los Infantes y sus servidumbres, así como catres de camino y sitiales destinados a dormir la siesta o a descansar durante el trayecto de una población a otra. Para los dormitorios de la familia real se hicieron además a juego con las camas (madera y aplicaciones de bronce) taburetes, sillas, sofás, sitiales y mesitas a juego e incluso una camilla de parir en nogal *"para prevención para la reina de Etruria"* que debía estar embarazada. Asimismo para la comitiva desplazada, tanto administrativos como empleados de los distintos oficios reales, se encargaron también diversos tipos de catres de tijera *"...de a tres banquillos,40 con fondos de lona cubiertos de cutí y 20 con solo fondo de lona.."* y de pabellón *"para servir a los jefes de las Reales Casas"*. En los documentos a veces se observan imprecisiones sobre el número exacto de muebles que se hicieron, pero de lo que no hay duda es de que lo primero que se encargó fueron tres camas ricas de matrimonio, un catre para el Rey y otro para la Reina[8].

En las cuentas generales de los gastos causados en el oficio de Tapicería durante la jornada de Barcelona presentadas por el jefe del mismo —que entonces ya era don Juan Miguel Grijalva, ayuda de Cámara de su Majestad— queda muy claro quienes fueron los oficiales designados para ir acompañando a la familia real y a su séquito a Barcelona y cuáles fueron sus misiones, por lo que podemos afirmar que ni Juan de Pomareda, ni Pedro Cancio, ni Joaquín Álvarez diseñaron muebles ni accesorios para ellos como supuso Junquera[9]. El primero era *entretenido* del oficio de Tapicería y se le puso al frente de la *primera tanda* (según terminología usada en el documento) que se envió a Cataluña para ir preparando lo necesario en relación con su oficio, por lo que compró sedas, sortijas de metal para poner en las camas y contrató los mozos necesarios cuyos gastos de nóminas, comidas, cenas etc.

7 J.J. JUNQUERA, ob. cit., p. 110 y documentos nº 48 y 49.
8 A.G.P. Reinado Carlos IV, Casa, leg. 90, 1ª caja y leg. 122, 1ª caja.
9 J.J. JUNQUERA, ob.cit.

presentó a su superior Grijalva para que se los reembolsase, por otra parte ordenó hacer las obras pertinentes para el tocador de la princesa, pero sin intervenir en su ejecución. Joaquín Álvarez tuvo la misma misión y marchó al frente de la segunda tanda y Pedro Cancio, mozo del mismo oficio, se responsabilizó de la última tanda, teniendo un papel destacado puesto que se ocupó de que bajo su dirección se ejecutaran muebles y adornos destinados al Real Palacio de Barcelona y a la Casa de la Aduana; Cancio presentó sus cuentas el 12 de noviembre de 1804 (dos años después de la célebre jornada).

Con fecha 29 de abril de 1802 se produjo la petición de 140.000 reales por parte de Juan Miguel Grijalva a la tesorería real *"para que pudiera socorrer con anticipación a los oficiales que iban a realizar con motivo de la boda del príncipe en Barcelona tres camas ricas de matrimonio, un catre para el rey, otro para la reina, todo con techos imperiales, tallados y dorados, con colgaduras bordadas y adornados los remates en pluma"*. El alto costo que tuvieron las piezas realizadas, además de los honorarios de los artífices que se ocuparon de su ejecución, motivó que las cuentas no se liquidaran hasta casi dos años después. Según testimonio del citado Grijalva, en marzo de 1804 le habían librado 593.472 reales, con los que fue pagando las deudas contraídas con los artífices, pero aún quedaban por satisfacerle 1.336.155 reales y 13 maravedís, y suplicaba que la cuenta se saldara "en moneda metálica y no en vales". Finalmente las cuentas se aprobaron el 21 de ese mes, siéndoles comunicada la orden al tesorero general y al mayordomo mayor del Rey dos días después[10].

Algunos muebles se hicieron en Madrid y luego se trasladaron a Barcelona (10.800 reales recibe el mozo de Tapicería Francisco Galarza el 31 de agosto de 1802 por el costo de mandar a Zaragoza y de allí a Barcelona con un conductor de correos paquetes con flecos del catre nuevo del rey, dos cajones con bronces para la cama de los príncipes y otro cajón con bronces para esta cama), pero otros se encargaron en Mallorca (hay bastantes noticias en los legajos 185 y 186 del Archivo de Palacio) o se hicieron en la propia ciudad de Barcelona (*"al ebanista Pablo Palencia por la obra que hizo en Barcelona incluidos los jornales de dos oficiales 13.323 reales"*). En el caso de piezas más pequeñas destinadas por ejemplo a la vajilla o al aseo se compraron a veces en localidades por las que pasaba la comitiva.

También la documentación evidencia que varios de los muebles se hicieron con suma rapidez, al haberse encargado poco tiempo antes del viaje. En este sentido son muy expresivos los comentarios del ebanista de la Real Casa Pablo Palencia cuando al presentar su cuenta indicó *"esta obra se a hecho a toda prisa velando hasta las onze de la noche y trabajar las siestas, dando de refrescar todas las noches a los oficiales"*, y del bordador de Cámara López de Robredo quien señalaba que tuvo que hacer el bordado para la cama *"con toda prisa y empeño en 9 días trabajando día, noche y madrugada con seis oficiales"*. Asimismo son diversas las ocasiones

10 A.G.P. Reinado Carlos IV, Casa, leg. 45, 1ª y 2ª caja; leg. 90, 1ª caja; y leg. 122, 1ª caja.

en las que se hace constar que una vez terminada la estancia de la familia real en tierras catalanas, el mobiliario se trasladó al palacio de Aranjuez para reutilizarlo (*"ydem el dia 1º de enero del presente año de 1803 fueron dos oficiales a Aranjuez para armar la cama grande que fue a Barcelona para los príncipes nuestros señores, tuvo de coste de jornales, tornillos que fueron menester y de llevar y traer a los oficiales 653 reales"*). El deterioro sufrido por algunos de los muebles trasladados —que tuvieron que ser restaurados— o su adaptación al nuevo emplazamiento será comentado unas líneas más abajo.

Fueron varios los artífices que trabajaron en la ejecución de las camas, muebles, adornos y tapicerías, y también en la restauración de los mismos cuando fue menester. En muchos de los casos las cuentas que presentaron cameros, ebanistas, tapiceros, escultores, broncistas y plateros se han conservado como a continuación se irá viendo. Sabemos por ejemplo que el platero y broncista romano José Giardoni, en cumplimiento de una orden del aposentador mayor y jefe de la Furriera don Antonio María de Cisneros, hizo las guarniciones en bronce y plata para adornar los muebles compañeros de algunas de las camas, mientras que los broncistas de Cámara franceses Leprince (padre e hijo) se ocuparon de dorarlas al fuego, lo que encarecía mucho la obra por el oro que llevaba y la dificultad de la técnica. La ornamentación en plata y bronce de todo el mobiliario se centraba en motivos propios del neoclasicismo como óvalos, laureas, grecas, perlas, cabezas de león, capiteles y bajorrelieves con figuración humana y animal. Gracias a la tasación que hicieron los contrastes Blas Correa y Antonio Castroviejo, vemos que la ley de la plata utilizada fue 11 dineros y medio, por tanto ligeramente superior a la establecida legalmente de 11 dineros. La documentación pone de manifiesto que la cuenta original presentada por José Giardoni en febrero de 1803 con los gastos de estos adornos se traspapeló, por lo que tuvo que volver a pasarla en abril de 1804. El importe total de la misma (incluyendo los moldes de las piezas, la hechura de las mismas y el dorado) ascendió a 61.404 reales y 3 maravedís, pero a causa de su fallecimiento repentino a comienzos de octubre de 1804 no pudo cobrarla, siendo su yerno Manuel Benagas, casado con Gertrudis la hija primogénita, el elegido por los herederos como apoderado para cobrar "*los haveres que dejó devengados*"[11].

Por otra parte, en una relación de gastos extraordinarios hechos por la Real Casa, consta que en febrero de 1804 también Giardoni recibió en metálico 3.604 reales por "*componer y limpiar varias piezas de las camas y catres que sirvieron a su Majestad y Altezas en Barcelona*". Aunque no se especifican los adornos, ni se dice quién los hizo, lo más probable es que su autor fuera el propio artífice, teniendo en cuenta además que unos años después —muerto ya él— quien se encargó de arreglar la cama del Rey en el Real Sitio de Aranjuez fue su hijo y sucesor el platero

11 A.G.P. Reinado Carlos IV, Casa, leg. 90, 1ª caja. Sobre la obra del platero y broncista real José Giardoni preparamos un amplio trabajo junto al profesor J.M. Cruz Valdovinos.

y broncista Joaquín Giardoni. En nuestra opinión esta cama —que como decimos arreglaron padre e hijo— es la llamada por sus adornos en plata y bronce "cama rica", que se llevó a Aranjuez en enero de 1803 tras la jornada de Barcelona. La factura presentada el 4 de diciembre de 1807 está firmada por Joaquín Giardoni y además por su tío el broncista italiano Antonio Vendetti, quien también trabajaba en la Real Casa. Las órdenes de reparación y de pago las dio don Juan Miguel de Grijalva —jefe del oficio de Tapicería como señalamos— y el visto bueno el arquitecto Juan de Villanueva, encargado a la sazón de revisar todas las obras reales. El arreglo de esta cama "*que sirvió en la jornada de Aranjuez de este año*" costó 4.441 reales[12]. La factura presentada por ambos artífices es muy detallada porque recoge pormenorizadamente no sólo los adornos que tenían la cama y su capacete o imperial, sino también la compostura que se hizo a cada uno de ellos y su importe. Por su carácter inédito y relación directa con el asunto que se intenta resaltar en este trabajo —los adornos de plata y bronce en camas reales— transcribimos completo el documento[13]:

> "*Cuenta de Joaquín Giardoni por componer, redorar, bruñir y blanquear todos los adornos de plata y bronce del capacete y cama del rey nuestro señor del Real Sitio de Aranjuez de orden del señor don Juan Miguel de Grijalva: Por componer y redorar y limpiar y dar color a los adornos de bronce de que se compone el capacete que son, dos bástagos con varios grupos de ojas de naranja y sus botoncitos que sirve de corona al morrión; la chapa con sus tres molduras de que se compone la visera; otros tres pedazos de moldura que van alrededor del borde de dicho capacete; veinte y nueve malletones que van a la espalda, dos floroncitos, dos ojos grandes con sus cejas, su plumero; una moldura ancha de donde salen las malletas que coje la mitad del morrión. Importa con los jornales empleados en armarle y desarmarle, gastos de oro, colores y demás cosas precisas 898 reales.*
>
> *Por componer, soldar diez y nueve pies de moldura de ojas de agua, y todos los pedazos de que se componen los adornos; de los quatro pies de la cama que son cuarenta y ocho piezas de castañuelas y florecitas, y dorar todas estas piezas de nuevo, refrescar todos los adornos siguientes que son, siete pedazos de troncos de laurel y olivo para el capacete; diez y seis cercos redondos con varias labores; diez y ocho piezas de cercos de ojas de laurel y tintas; seis molduras en óvalo que son para las piezas dichas, y seis figuritas que van con los óvalos de bajo relieve; cincuenta y ocho pedazos que se componen de macollitas y recuadritos de perlas y en su centro un floroncito; trece marquitos o recuadros que rematan en los estremos en dos ángulos*

12 A.G.P. Reinado Carlos IV, Casa, leg. 45, 1ª caja.
13 A.G.P. Reinado Carlos IV, Casa, leg. 86.

agudos con medias perlas y trece bajos relieves de grupos de niños que van dentro de estos recuadros; treinta y dos ojas picadas para quatro capitelitos. Importan todas estas piezas con el trabajo de armarlas y desarmarlas, oro, bruñido y demás precisos gastos y trabajo 2.589 reales.

Piezas de plata del capacete y cama:

Se componen de las piezas siguientes que se han blanquecido y bruñido, lo que corresponde al capacete, la caveza de la moldura mayor que el rreal; el gallo con sus atributos del peso y velón; el lobo y el cordero; la cama de seis cavezas de león, diez y seis grupos de tres ojas de agua cada uno, quatro paquetes de ojas picadas, cavallitos y astreas en alto que se componen los quatro paquetes ciento y dos piezas, seis chapas de plata ovalada para el fondo de las seis figuritas de bajo relieve, quatro manojos de astreas en alto, su largo como unos tres pies, que componen entre todas sesenta y quatro; quatro paquetes de cogollos o macollitas cada paquete, se compone de ocho piezas, que son entre todas treinta y dos; cincuenta y dos plumitas y diez y seis chapitas pertenecientes a los requadritos que sirven para los floroncitos; treinta y nueve piezas de chapa de plata pertenecientes a los recuadros donde van los bajos relieves de niños; diez y nuebe pies de moldura de un quarto bocel, quatro capiteles cuadrados, quatro redondas y quatro cercos redondos. Todas estas piezas se han apomazado y arreglado y enderezado, que importan con los jornales de armarlas y desarmarlas y demás cosas precisas que se an originado 766 reales. Por hacer de nuevos varias puntas de plata para clavar varias piezas que se habían extraviado y hacer quatro ojitas picadas, que importan con la plata, cincelado, echuras y demás gastos precisos 88 reales. Importan estas partidas 4.441 reales. Madrid 4 de diciembre de 1807. Joaquín Giardoni (firmado y rubricado) Vendetti (firmado y rubricado).

Certifico que de mi orden ha ejecutado este interesado la obra que espresa esta cuenta en la reparación de la cama del Rey nuestro señor del Sitio de Aranjuez. San Lorenzo 5 de diciembre de 1807. Juan Miguel de Grijalva (firmado y rubricado). Corriente Villanueva (firmado y rubricado)".

Por lo que respecta al catre de la Reina, quien se encargó de pasar la cuenta incluyendo todos los gastos, fue el camero y tapicero de la Real Florida Juan Bautista Hinard. La factura está fechada el 9 de agosto de 1802 y el importe total fue de 268.512 reales y 7 maravedís; esta cantidad aparece desglosada en el documento que adjuntamos que recoge los materiales utilizados, el costo de los mismos y lo cobrado por los artífices que intervinieron[14]. Entre los más destacados citamos al

14 A.G.P. Reinado Carlos IV, Casa, legajo 186, 1ª caja.

"Al carpintero que tuvo que hacer un armazón entero para poder cortar y disponer las telas interin acabase el ebanista, 960 reales.

bordador de Cámara Juan López de Robredo y al platero francés Nicolás Chameroi. Éste no entregó su cuenta hasta el 24 de septiembre con la observación siguiente *"para el señor don Juan Batista Ynard he hecho una guarnición de cama compuesta de una infinida de pieças de plata que pesa 773 onzas, 4 ochavas a 20 reales onza, son 15.470 reales. Hechuras de dichas, a 40 reales onza son 30.940 reales"*. De todos los artífices que participaron en la ejecución de esta cama real quien más dinero percibió (46.410 reales en total) fue el platero francés, que cobró por la hechura de cada onza el doble justo del material, lo que era totalmente inusual. Es una pena que no se detallen las piezas que llevaba (aunque dado el alto precio imaginamos que tendría bastantes adornos y sería difícil colocarlos en el catre de madera) y desde luego que la cama no haya llegado a nuestros días.

Al cerrajero para las curvas, cercos de hierro, garruchas y otras cosas, 3.286 reales.

Al dorador a fuego por haber plateado varias cosas interiores de dicha cama, 450 reales.

Al plumista según consta de su cuenta 16.500 reales.

Al platero por 773 onzas y media a 20 reales la onza de plata por su recibo 15.470 reales.

Mas al mismo por el trabajo de dicha plata a 40 reales la onza, 30.940 reales.

Al tornero 580 reales.

Por un bastidor de madera de aya embutido de gateado que hizo Mr. Juan el ebanista por no tener lugar don Teodoro, 310 reales.

Por la talla y escultura para vaciar los moldes del platero, dibujos para el dicho y ebanista, 1.800 reales.

Setenta y dos varas de lienzo blanco para forrar los colchones a 11 reales, 792 reales.

Seis arrobas y diez y ocho libras de lana fina para dicho a 130 reales, 873 reales.

Cuarenta y siete libras de cerda blanca a 8 reales, 378 reales.

Setenta varas de cinta de cipreses ponceau para encuadrarlos a 9 reales, 630 reales.

Veintiseis dichas de lienzo blanco para forrar el imperial de adentro y fuera a 11 reales, 286 reales.

Cinta de raso ponceau angosta para lazos y ribetearlos, 620 reales.

Lienzo blanco y angulemilla para la cabezera, 70 reales.

Ocho libras de cerda blanca para dicha a 8 reales, 64 reales.

Vivo para dicha y presilla para la cupulita, 200 reales.

Veintiocho de mosulina (sic) bordada para las cortinas a 168 reales, 4.704 reales.

Ciento ochenta y cuatro dichas de galón para todos los recogidos a 6 ¼ , 140 reales y 24 maravedís.

Treinta y seis dichas de raso de Francia que se buscó por no haverlo en la Real Fábrica de Talavera a 44 reales, 1.584 reales.

Clavos dorados a la romana 194 reales.

Trabajo de oficiales para señalar las platabandas para el bastidor y hacer dicha cama 6.000 reales.

Por razón de mi trabajo personal y disposiciones, 4.000 reales.

Por la manutención de la gente y velas en los cinco últimos días y noches y propinas dadas, 4.920 reales.

Por la cuenta adjunta de Juan López de Robredo, bordador de su Majestad, 11.306 reales.

Por la adjunta cuenta del cordonero don Martín López, 5.989 reales.

Por la cuenta adjunta de la Real Fábrica de Talavera por las telas de raso, damasco y tafetán, 11.465 reales y 17 maravedís.

Total 268.512 reales, 7 maravedis. Madrid 9 de agosto de 1802. Juan Bautista Hinard".

El traslado de la misma desde Barcelona a Aranjuez produjo una serie de deterioros —como se apuntó más arriba— que obligaron al camero francés Juan Bautista Hinard a realizar las siguientes composturas *"por aber desecho los expresados colchones, colocado sus aumentos y lazos, sacudida su lana, escarmenado de cerda y buelto a reacer en el bastidor y colocación de platabandas y borde incluso la seda y demás recados, cada uno a 6 reales"*. También Chameroi tuvo que reparar la plata y colocar nuevamente las piezas, recibiendo por su trabajo 1.200 reales, según un recibo firmado el 8 de septiembre de 1803[15].

La cama nupcial y los muebles que llevaba a juego —seis sitiales, dos sillas y un sofá-, realizados también en 1802 para los futuros Príncipes de Asturias, corrieron a cargo del ebanista de la Real Casa Pablo Palencia, pero esta vez bajo la dirección de Joaquín Alvarez —mozo de oficio de la Real Tapicería— que fue designado por el aposentador Antonio María de Cisneros para coordinar el trabajo de los distintos artífices. La factura del ebanista —que importaba 25.935 reales— data del 4 de agosto de 1802, pero no recibió el visto bueno hasta febrero del año siguiente, en que presentó su cuenta el escultor José Antonio Folch a quien se habían encargado la "*obra de escultura y adorno*" para el catre del Rey (con los seis sitiales y la silla que lo acompañaban) y para la cama de los Príncipes, que como se acaba de referir llevaba a juego seis sitiales, dos sillas y un sofá. La factura de Folch ascendió a 1.360 reales. Por su parte el dorador francés Louis Leprince y su hijo homónimo presentaron una cuenta de 9.745 reales relativa "a las piezas que adornan las sillas y canapé que acompañan las camas doradas al mate" el 30 de agosto de 1802[16] y también el espadero y dorador de fuego Ignacio Pons doró a fuego los colgaderos de la cama de los príncipes y diez piezas del herraje, lo que costó 1.080 reales[17].

Algunos de los muebles que llevaban figuras y adornos en bronce a juego con las camas ricas ejecutadas para la *jornada de Barcelona* y trasladados después a Aranjuez, continúan en el citado Real Sitio, y varios de ellos se mostraron en la exposición *The Majesty of Spain*, que tuvo lugar en Mississippi entre el 1 de marzo y el 3 de septiembre de 2001[18]. Sin embargo las camas en las que —como hemos comentado— el platero y broncista José Giardoni y el también platero Nicolás Chameroi[19] realizaron aplicaciones de bronce y plata respectivamente, no han llegado a nuestros días; en cambio se han conservado en el Palacio Real de Madrid (aunque trasladadas desde el Real Sitio de Aranjuez) otras dos camas que también formaron

15 A.G.P. Reinado Carlos IV, Casa, leg. 90, 1ª caja.

16 A.G.P. Reinado Carlos IV, Casa, leg. 90, 2ª caja.

17 A.G.P. Reinado Carlos IV, Casa, leg. 122, 1ª caja.

18 VVAA, *The Majesty of Spain*. Jackson, Mississippi, 2001, p. 183. Las fichas de los muebles se deben a la conservadora de Patrimonio Mª Soledad García.

19 El primer investigador que habló del platero francés Nicolás Chameroi fue J.M. CRUZ VALDOVINOS en un artículo titulado "El platero francés Nicolás Chameroi, fundidor de la plata madrileña bajo José I". *A.I.E.M* XIX (1982), pp. 1-16.

parte del magnífico conjunto de piezas hecho a lo largo de 1802[20]. La documentación deja claro que los vidrios que las adornan fueron encargados por el oficial Pedro Cancio a los vidrieros de la Real Casa Custodio Alcalde y Francisco Acosta y que el dorador Andrés del Peral fue quien se ocupó de dorar y pintar los cristales[21].

Noticias menores relacionadas también con las diversas camas que se hicieron con motivo de la jornada de 1802, aparecen en las cuentas presentadas el 12 de noviembre de 1804 por el citado Cancio, por lo que brevemente las vamos a referir:

- El ebanista Alberto Mayol hizo 60 catres de tijera *"de a tres banquillos cada uno"* para la servidumbre del oficio de Tapicería lo que costó 11.280 reales.
- El platero Juan Angels (quizá Angeli) ejecutó cuatro chapas de plata en hilo de alambre de plata para componer y fijar los adornos del catre de gala del Rey por lo que recibió 320 reales de hechura y 1.124 reales, 15 maravedís por el material. Puesto que éste artífice y el anterior tienen apellido catalán sugerimos que esas obras se encargaran ya en Cataluña.
- Los galones de plata y oro para las diversas camas tenían como adorno un dibujo llamado "de infante" y se adquirieron en la Fábrica Real de Talavera.
- El ebanista Pablo Palencia se ocupó en numerosas ocasiones del arreglo de varios de los muebles deteriorados como las 17 camas de pilares para la servidumbre del Príncipe cuya cuenta entregó el 17 de marzo de 1803.
- El mismo Palencia hizo en los meses previos a la jornada e incluso durante la misma varios muebles curiosos como una mesa de caoba *"para poner encima un anteojo para ver venir las embarcaciones la reina"* o los *"retretes de nogal de nueva invención para el rey y la reina, un bidé de madera de caoba con los pies de desarmar"*. También ahora hizo 18 catres de pabellón para servir a los jefes de las Reales Casas, unos en madera de haya con color de Brasil, otros en caoba y otros en nogal; todos llevaban pilares y pies torneados y costaron 11.484 reales[22].

---

20 La que lleva el nº de inventario 10010316 se encuentra actualmente expuesta en la sala conocida como el Principal del Palacio Real de Madrid, es de madera tallada dorada y lleva como adorno placas de cristal eglomisé; su estado de conservación es bastante bueno y conserva las colgaduras y colcha originales de seda adornadas con hilos de oro. La inventariada con el nº 10090776 también es de madera tallada dorada y con numerosas escenas mitológicas pintadas en cristal eglomisé con formas ovales y octogonales. Esta cama, actualmente desmontada, se encuentra en el guardamuebles del mismo Palacio y aunque también conserva sus colgaduras y colcha están asimismo guardadas en los almacenes del mismo palacio. Agradecemos a la conservadora de muebles de Patrimonio Nacional doña Soledad García su amabilidad al permitirnos ver la cama expuesta y proporcionarnos la consulta de las fichas de ambas camas.

21 A.G.P. Reinado Carlos IV, Casa, leg. 122, 1ª caja.

22 Todos estos datos proceden del leg. 122, 1ª caja del A.G.P.

El resto de noticias con que contamos en relación con aplicaciones de plata en camas reales corresponden ya al reinado de Fernando VII. En primer lugar comentaremos el trabajo que realizó el platero y broncista de la Real Casa Luis Pecul y Crespo para la habitación de su Majestad y también para la cama nueva y mesa de tocador del infante don Francisco de Paula, hermano menor del Rey. El encargo partió de don Isidoro Montenegro, gentilhombre de Cámara de Fernando VII, quien ordenó se le dieran a cuenta 2.000 reales en mayo de 1816 reales para que fuera empezando las obras. Lo primero que acabó fueron los dos muebles destinados al infante, presentando una primera factura el 17 de junio de 1818 en la que detallaba los precios de todos los materiales utilizados para hacer ambos muebles: bronce, hierro, carbón, arena, libras de mercurio, onzas de oro, cera y yeso para los vaciados y aguafuerte; así como las nóminas de los especialistas que intervinieron ayudándole: tornero, cincelador y bruñidora. El importe de esta cuenta fue de 46.147 reales. En el segundo recibo, fechado el 18 de diciembre del mismo año, el artífice especifica el trabajo que había realizado en ambos muebles y también el importe de los materiales, hechura y costo de los jornales de los oficiales, lo que sumó 10.926 reales[23].

En la cama puso dos pies en forma de garra y algunas otras piezas —que no se detallan— además de una tarima en bronce dorado (con oro molido como se hacía entonces); destacamos que el cincelador recibió 500 reales, que por el oro y dorado se pagaron 2.671 y por la hechura 580. Por su parte la mesa llevaba unas molduras que figuraban capiteles y plintos; por la hechura recibió 430 reales, en tanto que el oro y el dorado supusieron 2.450 reales. La cuenta —que en total ascendió a 10.927 reales— recibió el visto bueno del citado Montenegro el 25 de diciembre de 1818, dándose entonces orden al contador y tesorero de la Real Casa de que abonara a Pecul la cantidad citada. Suponemos que estos dos ricos muebles los usó el infante apenas unos meses, porque el 12 de junio de 1819 contrajo matrimonio con su sobrina la infanta Luisa Carlota de las Dos Sicilias, lo que debió motivar que se encargaran nuevos muebles aunque no tenemos noticia de ello.

También en la orden mencionada más arriba y comunicada por don Isidoro Montenegro se le daba el encargo al broncista Pecul de engalanar con bronces dorados la cama del Rey. El importe de la cama fue de casi 50.000 reales de los que se descontaron al hacer la liquidación poco más de 2.000 reales en los que se valoraron el oro y bronce que se aprovecharon de otras piezas. La cuenta la presentó el 18 de octubre de 1819, detallando todos los adornos que llevaba y lo cobrado por su trabajo. A juzgar por la descripción de los motivos, y por las altas sumas pagadas a los artífices que se ocuparon de realizarla, la cama real debía ser de gran suntuosidad, pero desgraciadamente tampoco ésta ha llegado a nuestros días. Los adornos que se le hicieron son los siguientes: "*por los fierros de las seis copas de verde antiguo y*

23 Las noticias relacionadas con los adornos de bronce para muebles hechos por Luis Pecul Crespo las hemos obtenido del A.G.P. Reinado Fernando VII, caja 404, exp. 6.

los que se hicieron para dorar y dar color a los leones 315 reales" "por veinte y ocho círculos de nácar de la greca de festones 840" "entró de oro en la greca de flores de lis, flechas y ojas de perejil siete onzas menos quarta que son 2.700 reales" "Ydem en la greca de festones en que va la nácar, seis onzas y quarta que importan 2.500" "Ydem en los niños una y media que son 600" "Ydem en las copas una y quarta que importa 500" "Ydem en el adorno de los pies cinco onzas y una ochava que son 2.050". El dorado de todas las piezas costó 10.450 reales, los jornales de los oficiales 7.951, la mano de obra del tornero 660, la de los cinceladores 5.710, la de los bruñidores 620 y el trabajo y dirección del broncista Luis Pecul 8.000 reales.

Luis Pecul y Crespo nació en Santiago de Compostela en 1770; formó parte de una importante familia de plateros: hijo de Claudio Pecul de origen francés (hacia 1730-96) y hermano de Francisco (+1804) y de Jacobo (+1817). Se aprobó en 1805 y desde 1817 tenía título de broncista real. Como señaló Cruz Valdovinos[24] se conocen bastantes obras religiosas de su mano distribuidas por diversas localidades españolas; por nuestra parte también contamos con numerosas noticias inéditas de su actividad como platero real —que serán desveladas en otro trabajo— y también como broncista, pues en los mismos años (1816-18) en que se ocupaba de los adornos de las camas reales componía el reclinatorio del Rey, ejecutaba un aguamanil para la servidumbre de la Reyna y hacía unos grifos de bronce en forma de culebras para *"la salida de aguas en el baño de su Majestad"*. Asimismo entre sus piezas más destacadas se encuentran el rostrillo y la corona imperial que hizo en 1828 para la Virgen de la Almudena y el Niño Jesús, en plata sobredorada y en su color. Estos tres objetos se exponen en la actualidad en el recién inaugurado Museo de la Catedral de la Almudena de Madrid[25].

Continuando con el asunto de las camas reales nos vamos a referir a otra todavía más suntuosa y adornada que las dos que acabamos de mencionar pertenecientes al infante Francisco de Paula y al rey Fernando VII. Se trata de la que adornó con bronce otro platero y broncista real —Blas Gil Gómez— pocos meses después de las anteriores, con motivo de las terceras nupcias de Fernando VII con su prima María Josefa Amalia de Sajonia. El enlace tuvo lugar el 20 de octubre de 1819, preparándose meses antes con todo esmero por numerosos artífices (tapiceros, bordadores, cordoneros, plumistas, pasamaneros, encajeras, floristas, ebanistas, tallistas, broncistas y plateros) que remodelaron por completo las habitaciones reales[26]. Fue el ebanista Manuel Riobó quien realizó la cama —de caoba maciza— y los muebles a juego con ella: dos mesillas de noche, dos banquetas para la pieza de buduar (sic) —seguramente del francés boudoir: gabinete o saloncito-, una mesa de tocador, un

---

24 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en A. BONET CORREA (coor.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, pp. 139, 142 y 152.

25 J. JUNQUERA Y PRATS y Mª TERESA FERNÁNDEZ TALAYA, *Catálogo del Museo de la Catedral Metropolitana de Santa María la Real de la Almudena*. Madrid, 2007.

26 A.G.P. sección Histórica, caja 22, exp. 3.

vestidor de bordar y una cuna portátil que se situaría en el costado de la cama. Todas estas obras estaban terminadas el 6 de noviembre de 1819, fecha en la que presentó su factura; por su parte el platero y broncista Blas Gil entregó dos cuentas el 5 de noviembre del mismo mes cuando su trabajo estuvo acabado.

Las reales órdenes destinadas al encargo de las obras citadas, habían tenido lugar el 26 de enero y el 7 de febrero de ese año y el responsable de informar a los artífices fue don Isidoro Montenegro. Según explicó Blas Gil en su primera factura, le habían hecho un libramiento a cuenta de 10.000 reales, cantidad que descontó del importe total de aquélla que ascendió a 53.998 reales. La segunda factura, entregada también el 5 de noviembre, importaba 1.990 reales y recogía los gastos que había tenido *"la obra de bronceado y dorado en las mesetas de cabeceras y adorno de detrás de la cabecera de la cama de su Majestad"*. Ambas cuentas fueron enviadas por el conde de Miranda, mayordomo mayor del Rey, a la contaduría general para que la revisaran y en caso de ser correctas expedir el libramiento al platero. No hay noticia de la respuesta de la contaduría, pero imaginamos que no hubo problemas con el pago al artífice teniendo en cuenta que Montenegro había firmado el visto bueno de ambas facturas.

Veamos ahora desglosados qué adornos llevaba la cama nupcial, quiénes trabajaron en ella, qué precios tuvieron los ricos materiales utilizados y cuánto costó la mano de obra. La primera de las cuentas de Gil indica que por los jornales de los artífices —que tardaron doce semanas en vaciar, armar, limar, sacar de fuego y ajustar los adornos— importó 10.638 reales. Aparte estaba una cuenta fechada el 22 de noviembre de 1819, firmada por el tallista José Leoncio Pérez, relativa a los 10.500 reales que cobró *"por todos los modelos que tengo ejecutados para vaciar los bronces que adornan la cama de sus Majestades"*. La descripción de los motivos que adornaban la cama nupcial, de dónde iban colocados y del costo que tuvieron es la siguiente: *"...un golpe de adorno que guarnece la cavecera principal con la cifra en medio compuesto de varias piezas y dos medallas cuadrilongas con dos bajorrelieves que representan dos danzas, fondo nácar. Doce cornetas, doce abundancias, doce cabezas de perro con sus doce adornos y collarines, dos guirnaldas de laurel con sus dos piezas de adornos de donde nacen, que guarnecen en las dos ochavas de los pies de la cama alrededor de las bailarinas. Una greca que guarnece la tarima, seis bolas con sus seis macollas que sostienen los atados de las varas o bastones, guarnecer de cintas los seis bastones, la orla de perlas que está en el vivo del zócalo, las ocho achetas que están a los lados de los bastones, los florones y estrellas que guarnecen el plano del zócalo. Importan los espresados jornales 10.638 reales. Por los materiales invertidos en las espresadas piezas, 36.00 reales. Por el cincelado de la greca, las doce abundancias, las doce cabezas de perro, las doce piezas de adorno de las cornetas, las dos guirnaldas con sus piezas, las seis macollas de los vastones, las ocho cabezas de avechucho de las achetas, los florones del zócalo y los adornos de que se compone el golpe de los dos leones, han llevado los cinceladores 6.260 reales. Por el torneado de treinta y seis piezas de perlas que están en el vivo del zócalo, las cintas*

de los bastones, las seis bolas, los ocho collarines y ocho remates de las ocho achas 950 reales. Por diez onzas, seis ochavas de oro fino que se han gastado en dorar los dos leones, el uno enteramente por haber tenido que entrar a soldar varias veces y haberle tenido que (....) a 400 reales onza, 4.300 reales. Por seis onzas y seis ochavas de oro fino que se han gastado en dorar la greca que guarnece la tarima a 400, 2.450 reales. Por dos onzas, seis ochavas de oro fino que se han gastado en dorar los treinta y seis pies de perlas del zócalo a 400, 1.100 reales. Por tres onzas, tres ochavas de oro fino que se han gastado en dorar las doce cornetas, las doce abundancias, las doce cabezas de perro y sus doce adornos a 400, 1.350 reales. Por una onza y tres ochavas de oro que se han gastado en dorar las dos guirnaldas con sus dos piezas y bailarinas a 400, 550 reales. Por dos onzas de oro fino que se han gastado en dorar seis bolas y las cintas que guarnecen los bastones a 400, 800 reales. Por una onza y tres ochavas de oro que se han gastado en dorar los florones y estrellas que están en el zócalo a 400, 550 reales. Por seis ochavas de oro fino que se han gastado en dorar todas las piezas correspondientes a las ocho achetas 300 reales. Por una onza y siete ochavas de oro que se ha gastado en dorar una de las figuras del grupo del ymeneo y refrescar la otra a 400, 750 reales. Por el trabajo, color y demás gastos de todo el dorado de las espresadas piezas 9.860 reales. Por las tres conchas de nácar que están en la cavezera 1.560 reales. Por el bruñido de las espresadas piezas 380 reales. Por mi trabajo y dirección 8.600 reales...".

Como ya indicamos más arriba la cuenta fue enviada por el mayordomo mayor, conde de Miranda, a la contaduría general indicando al margen "*Examínese*" y lo mismo ocurrió con la otra cuenta presentada por Blas Gil en la misma fecha detallando el costo del bronceado y dorado que hizo en las mesetas del cabecero de la cama y del adorno posterior de la misma. La anotación del mayordomo en este caso fue "*Examínese haciendo presente su resultado*" y el texto del broncista el siguiente: "*...Primeramente por los jornales de diez y seis días que se han empleado en soldar, recorrer y arreglar los espresados bronces inclusive la soldadura, 2.600 reales. Por cinco onzas y seis ochavas de oro que se han gastado en redorar todos los adornos, figuras y perlas de las espresadas mesetas a 400, 2.300 reales. Por dos onzas y cuatro ochavas de oro que se han gastado en redorar el adorno arreglado para detrás de la cabecera a 400 reales. Por los colores, azogue, demás gastos y trabajo de dorarlos 3.300 reales. Por mi trabajo y dirección 790 reales. Importa el total de esta cuenta 1.990 reales*".

Del artífice Blas Gil Gómez recientemente el profesor Cruz Valdovinos[27] dio a conocer una custodia (monasterio de trinitarias descalzas de San Ildefonso, Madrid) fechada en 1835, aportando las siguientes noticias biográficas: nació en Brieva (Segovia) en 1777 y aprendió con Francisco Pecul, hermano precisamente de Luis Pecul y Crespo con quien debió tener mucha relación (a pesar de ser Gil siete años menor),

27 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid.* Madrid, 2004, pp. 236-237.

pues ambos se aprobaron en 1805, realizaron importantes trabajos de platería para la Real Casa y ostentaron el título de broncista real. Blas Gil fue además tesorero principal en el Colegio de San Eloy de Madrid, pero renunció al cargo en 1832 y murió unos años después (desde luego en 1839 había fallecido).

Nuestro trabajo ha pretendido demostrar que la tradición de los Reyes españoles de adornar con ricos metales sus muebles se mantuvo durante bastantes siglos, porque la suntuosidad y riqueza proporcionadas por ellos, contribuía a reforzar la imagen de poder y riqueza inherente a todos los soberanos.

La mirada elocuente: plata y visión de viajeros en la Murcia del Antiguo Régimen

ANTONIO PEÑAFIEL RAMÓN
Universidad de Murcia

Distintas y variadas pueden ser, sin duda alguna, las fuentes, vías o caminos de aproximación hacia temática hoy en día tan analizada, debatida y desde luego en creciente auge como vendría a ser el estudio de cuanto se relacione con el arte de *la plata*. Así, aparte de las —por otra parte tan necesarias— tareas de catalogación de autores y piezas, el avance y aumento de datos y referencias nos llevaría a tratar cuestiones tan indicativas al respecto como pueden ser, fuera de las fuentes propia y estrictamente documentales, algunas otras como las iconográficas, literarias, relaciones de crónicas de actos y festejos y, por supuesto —no podemos olvidarlos— los conocidos como libros y relatos de viajeros[1].

Esto es, las referencias de unos hombres de paso, que recorren a lo largo del tiempo nuestros campos, pueblos, aldeas y ciudades a través generalmente de una mentalidad y unos conceptos de vida diferentes, viendo, asistiendo, comparando, alabando o rechazando todo aquello que es objeto de su viaje y de cuanto constituye —o así al menos lo creen ellos— la esencia o característica del país visitado.

1 Cfr. A. LÓPEZ-YARTO, "Nuevas vías de investigación en la historia de la Platería española: la importancia social de la plata civil en la España del siglo XVI" en J. RIVAS CARMONA (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005.

La literatura viajera[2] —conviene repetirlo— nos muestra, pues, tanto lo que no conocíamos como la opinión que sobre nosotros se forman los distintos autores[3], siempre a través de unos ojos extraños y, precisamente por ello, distintos.

Dentro, además, de lo que muy acertadamente se ha definido como triple visión del viajero: ver, mirar y observar[4]. Para, posteriormente, expresarlo a través de la palabra escrita, apoyándose para ello en cuestión tan importante como la imagen proyectada a través del recuerdo.

Se trata así, tengámoslo presente, de curiosos viajeros que se mezclan entre las gentes del lugar visitado, poniendo quizá una nota de luz y color en el acontecer y devenir cotidiano. En mitad de sus calles, en torno a Iglesias y Catedrales, captando la atención de la feligresía[5]. Ya que el hombre de fuera aporta una visión directa, informa sobre la existencia de objetos artísticos, aunque, eso sí, a veces sus juicios puedan no resultar lo suficientemente afortunados —cuando no copiados o repetitivos— en función de su escala de valores o medidas, no necesariamente coincidentes con los nuestros.

Y así ocurre, pues, con la propia ciudad de Murcia, aunque no ocupa un lugar lo suficientemente destacado en el panorama de comunicaciones de la época. En tanto que la propia situación periférica, las malas comunicaciones o conexiones par Levante y Andalucía, hacían y suponían que el número de viajeros que atravesaba la región fuera realmente leve —cuando no escaso— en relación a lo que se daba por algunas otras tierras y regiones españolas[6].

Sin embargo, interesa señalar o, al menos, en todo caso, mencionar, situación tan interesante o representativa como puede llegar a constituir esa visión que personas que, aparentemente, se muestran ajenas a nuestros valores, comportamientos o conductas expresan en torno a aspecto tal como cuanto se relaciona, en la época tratada, con objetos en general *de plata*; su valor, su importancia y, desde luego, su consideración, bien sea artística, estética, económica, religiosa o, a fin de cuentas, como claro símbolo de poder, lujo y categoría social.

Dentro de unas visiones, por otro lado, en general de variada y hasta antagónica faz. En ocasiones, marcadamente favorecedoras para la ciudad o el lugar tratado. Tocadas incluso de un inmenso lirismo y sensibilidad, que exaltan y enaltecen asuntos

---

2 En tanto que el viaje, tan antiguo como la literatura misma, existe desde el *Éxodo* y la *Odisea* hasta nuestras crónicas actuales (J.M. DÍEZ BORQUE, *La sociedad española y los viajeros del siglo XVIII*. Madrid, 1975, p. 11. Vid igualmente A. CANO CALDERÓN, "Viajeros murcianos". *Murgetana* nº 70. Murcia, 1986).

3 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros por el Reino de Murcia*. Murcia, 1996, t. II, p. 15.

4 Ibidem, p. 17.

5 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "La Catedral de Murcia en las crónicas viajeras" en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, p. 575.

6 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros...*ob. cit., p. 38.

quizá no demasiado apreciados por sus naturales, en tanto que, a veces, también señal, por el contrario, de un profundo descontento de lo visto y conocido. Con una sensación de profunda decepción y desencanto de cuanto se expone a sus ojos, en principio valoradores y críticos. Pero que en ambos casos sirve —puede servir, dentro de las muchas dificultades que ello conlleva— para ayudarnos a conocer todo un conjunto de elementos y características de una ciudad, como puede ser, por ejemplo, la de Murcia a lo largo de época tal como la centuria del Setecientos.

Pero además de este interesante conglomerado de impresiones, sensaciones y valores visuales y táctiles y comentarios al respecto, resulta preciso constatar algunas consideraciones. Aparte de la lógica presencia de costumbres por lo general distintas, es necesario establecer algún punto crítico: la sociedad murciana, de por sí claramente cerrada en la época o momento que nos ocupa, no suele exponer a ojos extraños sus riquezas, su consideración, sus objetos *de plata* o materiales nobles. Es preciso, para ello, compartir casa o mesa, al menos, con miembros de los sectores destacados, que deberían ser quienes mejor y en mayor abundancia pueden permitirse semejantes lujos y situaciones[7].

Ahora bien, quienes de algún modo reciben a viajeros y personas de otros lugares y latitudes pueden no ser, precisamente, quienes posean semejantes piezas dignas de ser comentadas. Aunque, por supuesto, siempre puede darse la posibilidad, existente en Iglesias, Conventos, Capillas y Catedrales, de presencia de otro tipo de plata —esto es, *la plata litúrgica*— propia de tales consideraciones, juicios y opiniones.

Puesto que ver y visitar la Catedral cuando el viaje se dirige y encamina a una ciudad cristiana viene a ser el primer mandamiento del viajero, en ocasiones rito convencional impuesto o exigido por sus editores:

> "Catedral obligatoria, necesaria forzada, imperiosamente dirigida a cualquiera que cuente sus correrías por un país cristiano..."[8].

Y es que de todas las *miradas viajeras*, existe una que prácticamente todos comparten. Se trata, así, de la Catedral, seña, en este caso, de identidad murciana. Visita obligada de viajeros en su deambular por Murcia. Imprescindible referencia en itinerarios y publicaciones de los siglos XVIII y XIX[9].

Viajeros, pues, y viajes. Palabras casi mágicas o, al menos, dotadas de *aura* en la época tratada, en la que el murciano no se caracteriza precisamente por sus salidas.

---

7 Lo que no quiere decir, en modo alguno, que el uso o posesión de piezas de plata estuviera exclusivamente reservado a tales sectores. Así, los estamentos sociales representados al respecto son muy variados, y junto a escribanos, regidores, médicos o mercaderes, podemos encontrar (amén de nobleza, alto clero y funcionarios) labradores acomodados, taberneros, etc. (Cfr. A. LÓPEZ-YARTO, ob. cit., p. 136. Vid también J. NADAL INIESTA, "La platería en el ámbito doméstico murciano (1700-1725)" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002).

8 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, "La Catedral de Murcia..." ob. cit., p. 576.

9 Ibidem.

Llegada, así, de personas de otros puntos, lugares y regiones geográficas. Que traen y aportan diferentes —y en ocasiones muy variadas— consideraciones sobre el particular. Dispuestos a mostrar otras formas de entender y considerar lo que para nosotros puede suponer algo de por sí normal, frecuente, usual y acostumbrado. Al expresar, precisamente, su mirada distinta y *elocuente*.

Y así ocurre, pues, con la presencia de algún interesante viajero como, por ejemplo, Pietro Donino de Petris, Camarero de honor y capellán secreto del Sumo Pontífice Clemente XI. Se trata, nada más y nada menos, que de un embajador extraordinario que trae el birrete cardenalício del hasta entonces Obispo de la diócesis de Cartagena, Luis Belluga y Moncada. Su visita, qué duda cabe, marca todo un interesante hito en el acontecer murciano del Setecientos[10].

Personaje curioso, sin duda vanidoso y egocéntrico[11] inicia su viaje el 14 de Junio de 1720, advertido, eso sí, y, según propia versión, *preparado*, para las dificultades que semejante desplazamiento representa y conlleva, tanto en lo referente a costumbres y alojamientos, como en materia de aprovisionamientos[12].

Donino de Petris llega, pues, a Murcia en 20 de ese mismo mes, se dirige al Palacio de su Eminencia, quien le acoge con máxima gentileza, y a quien comunica que recibirá el birrete el domingo siguiente en la Catedral, acogiendo mientras, como él mismo nos explica, todo tipo de obsequios y regalos:

> "El sobrino del señor Don Juan Zellada me envió una bandeja grande llena de chocolate que devolví, mientras intentaba regalarme también la bandeja *de plata...*"[13].

Y así, los actos y visitas se multiplican. Saludos de todos "los principales de la Ciudad", Superiores de Casas Religiosas, ministros de la Santa Inquisición, representantes del Cabildo, Canónigos, hasta el 23 de Junio, *víspera de San Juan*, día destinado para la mencionada entrega del birrete. Y era tal la concurrencia del pueblo "y de quantos querían besar la mano de Su Eminencia, que no se podía salir del templo ni caminar hacia el Palacio donde, finalmente, llegamos con gran dificultad"[14].

A la hora de la comida, participa con los Señores Canónigos. Celebrando sus sabrosos manjares, si bien llega a quedar extrañado ante la parquedad con que el Obispo vive, hasta el punto de no hallar *vajillas suntuosas* sino, más bien, de una humildad y sencillez prácticamente espartanas, de conformidad con los que, a fin de cuentas, fueron en general los principios y fundamentos de vida de Belluga:

---

10 *Viaggio fatto in Spagna da Monsignor Pietro Donino de Petris Camariere d'onore, e capellano segreto di N. S. Papa Clemente XI. Nell'anno 1720...*

11 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros...* ob. cit., t. I, p. 80.

12 Ibidem.

13 Ibidem, t. II, p. 434.

14 Ibidem, p. 436.

> "Hubo de recurrir a todo para hacerle llevar puesto el sombrero de Cardenal forrado de seda con flecos de oro y con oro también la cinta de seda. Había vendido anteriormente *su vajilla de plata* para repartir el dinero entre los pobres como también vendió una vez, y es cosa corriente, las mulas de su carroza"[15].

De este modo, y aunque, como bien señala Donino de Petris, la comida fue muy buena —pero tampoco excesiva— lo cierto es que habría sido "servida la mesa con platos de barro, de forma que *sólo los cubiertos eran de plata*[16] y su Eminencia, que comió muy poco, repartía los manjares"[17].

Sin embargo, el embajador no tarda en recibir el tratamiento y acogida que *realmente le correspondía*. Esto es, la presencia ya de *auténtica vajilla de plata*, y no de barro:

> "Después de comer, volví a casa del hermano de Su Eminencia en carroza, acompañado por el Señor Deán, y allí me ofrecieron siempre comidas y cenas suntuosas, servidas con *vajilla completa de plata*, y acompañado generalmente de alguna dignidad o Canónigo"[18].

En tanto que, días después, Donino de Petris recibe, nuevamente, un conjunto de obsequios que, sin duda, le encantan y sirven para satisfacer plenamente su vanidad[19]:

> "El mismo día Su Eminencia me envió, por medio de su Maestro de Cámara, el siguiente regalo: cuatro paquetes de Cruces de Caravaca, parte de ellas para mí y el resto para distribuirlas entre los Señores Cardenales Sacripanti, Paolucci, Albani, Zondedari, Mons. Albani y Señor Don Carlos Albani; un plato cuadrado, *de plata*, y en forma de panera, sobre el que había un salero, dos vinagreras, dos azucareros y dos bolsas que contenían cincuenta doblas..."[20].

---

15 Ibidem, p. 438.

16 Apreciándose la denominación de *cubiertos* en la época tratada, término al parecer inusual en España antes del segundo cuarto del siglo XVIII (J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La platería en la Corte Madrileña de los Habsburgos a los Borbones" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 140).

17 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros...* ob. cit., t. II, p. 436.

18 Ibidem.

19 Y ello en tanto que "agradecer intercesiones o préstamos, ganarse el favor y la consideración de un personaje poderoso o sellar pactos y alianzas eran algunos de los intereses que se escondían tras el obsequio de un presente" (N. GARCÍA PÉREZ, *Arte, poder y género en el Renacimiento español*. Murcia, 2006, p. 165).

20 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros...* ob. cit., t. II, p. 437. Vanidad o ego que, sin embargo, no estaría necesariamente unido al concepto *del valor económico* en sí de obsequios o regalos. Así lo vemos, por ejemplo, al intentar rechazar las bolsas con doblas al saber que su Eminencia se hallaba *muy escaso*, ya que distribuía habitualmente sus rentas entre los pobres:

"El señor Deán, sobrino de Su Eminencia, me regaló una tabaquera *de plata dorada*, y dentro de la misma una Cruz con sesenta pequeñas esmeraldas. Quiso después regalarme también una bandejita con un pequeño diamante. Me dijo que éste era de su madre. Como la madre, según dijo, no tenía otra cosa que ofrecerme, acepté la bandejita y no tomé el diamante para que la señora no se privara del mismo. El señor Arcediano, Don Diego Fernández, a través de su sobrina, me regaló un anillo con una esmeralda que me vi obligado a aceptar..."[21].

Ahora bien, el embajador del Santo Padre ha sido, como hemos visto, objeto de obsequios y atenciones. Viéndose forzado, pues, lógicamente, a devolver o corresponder las cortesía del regalo o regalos recibidos[22]. De este modo, nos lo revela textualmente:

"Además de dos reliquias de San Felipe que dí a Su Eminencia, muy devoto en este Santo, regalé al Señor Deán dos docenas de guantes de hombre, docena y media de guantes de mujer, tres rosarios con medallas grandes de filigranas, dos cajas de pomada perfumada, un cofrecillo "*Agnus Dei*", *con ribetes de plata*, y una pluma también *de plata...*"[23].

Por fin, el 26 de Junio, Donino de Petris sale de Murcia muy temprano. Intenta, así, al parecer, evitar "cualquier acompañamiento...". Pese a ello, nada más salir de la ciudad es alcanzado por una carroza con dos familiares de S. E. con provisiones y cuatro soldados a caballo para escoltarle hasta Madrid. Con gran esfuerzo, logrará finalmente que regresen a sus puestos, no permitiendo ni siquiera la compañía de otro sacerdote que pretendía acompañarle hasta el final de la diócesis...

Y si representativa, como hemos visto, viene a ser la estancia —y opiniones— del embajador extraordinario del Sumo Pontífice en la ciudad de Murcia, no menos

"El mismo Cabildo me hizo saber que no pudiendo S. E. hacer el obsequio adecuado, decidió hacerme un regalo de quinientas doblas. Yo rogué al Maestro de Cámara que devolviese dicho dinero a S. E. y como no quiso hacerlo, me pareció oportuno llevarlo yo mismo al Sr. Cardenal; y con el fin de que se dignase aceptarlo, me serví de un motivo que juzgué el más eficaz, es decir, estando este dinero destinado a los pobres, no podía tomarlo yo de ninguna manera. No obstante todo esto, y otras razones, a pesar de haber dejado las bolsas sobre la mesita del Sr. Cardenal, volvió S. E. a enviarlas de nuevo a casa, por lo que me vi obligado a aceptarlas" (Ibidem).

21 Ibidem, p. 438.

22 De modo que el intercambio entre donante y destinatario se utilizaba para lograr un vínculo o relación personal, una situación de correspondencia y una reciprocidad establecida por las reglas de la cortesía y el interés por ambas partes. Teniendo en cuenta que el número de obsequios que un personaje recibía era, lógicamente, proporcional al poder o influencia de que fuera depositario (N. GARCÍA PÉREZ, "Mencía de Mendoza y el intercambio de regalos: Una práctica obligada entre las élites de poder" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005* ob. cit., p. 159.

23 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros...* ob. cit., t. II, p. 439.

interesante resulta el viaje del clérigo inglés Joseph Townsend a finales de la misma centuria[24].

Se trata en este caso, tengámoslo presente, del "paradigma de los viajeros del siglo XVIII"[25]. Es decir, del momento en que el viajero pasa a convertirse —no en vano estamos viviendo la etapa ilustrada— "en un hecho útil", en la forma adecuada para el mejor y más directo conocimiento del país"[26].

Hombre experimentado, *reverendo*, como hemos dicho, en tanto que contaba con estudios eclesiásticos, escrupuloso, meticuloso, práctico y observador, recorre España provisto, al parecer de importantes cartas de representación. Llega a Murcia y conoce su Catedral, si bien queda sorprendido ante lo que él considera la escasa correspondencia del interior con "la belleza de su fachada"[27]. Así, nos dirá: "Allí no se ve nada notable excepto los cuadros y las joyas". Quedando, eso sí, al parecer, literalmente deslumbrado por el brillo y fulgor de estas últimas.

Townsend nos habla, así, del interior Catedralicio. Mencionándonos cómo "uno de *los altares de plata* es sencillo; el otro, destinado para las grandes fiestas, está más ornamentado". Existe, además, *una custodia*, de peso aproximado de seis quintales y medio, "para encerrar la Sagrada Forma"[28].

En tanto que *otra custodia en oro* alcanza un peso de unas ocho libras y cuatro onzas, estando enriquecida con más de seiscientas esmeraldas y diversos diamantes valiosos. Así como un vaso semejante, del que se emplea para guardar las hostias consagradas —el copón— cuyo peso viene a ser de cinco libras, de oro y con varios brillantes de enorme valor.

Se trata, pues, y por encima de todo, de una visión claramente pragmática, de un viajero objetivo, de muy escasa emotividad, más bien un economista, que omite otros muchos puntos, más que nada porque no le interesan o porque sobre ellos no tiene nada que decir. Mientras que si habla de objetos de gran valor lo hace con una finalidad clara, precisa y concreta: por ejemplo, indicar que su coste podría servir para fundar o mejorar industrias que enriquecerían el país[29]:

> "No se acabaría aquí si se quisiera enumerar todas las joyas que pertenecen a esta Iglesia; forman un caudal de riqueza que, si estuviera en

---

24 *A Journey through Spain, in the years 1786 and 1787.*

25 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros...*ob. cit., t. II, p. 108.

26 A. CANO CALDERÓN, ob. cit., p. 104.

27 "La fachada de este edificio es elegante y ornamentada con dieciséis columnas de mármol de orden corintio y de treinta y dos estatuas de tamaño natural. Uno de los objetos más sorprendentes de este edificio es una capilla del marqués de los Vélez; exagonal y cubierta de una cúpula en estilo gótico, a la vez ligero y elegante. Esta capilla está rodeada por una cadena en piedra de un trabajo curioso..." C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros...*ob. cit. t. II, p. 559.

28 Sin que, como vemos, pase a efectuar ni la más mínima descripción de la misma, limitándose a mencionar su peso —ya de por sí significativo— y su finalidad.

29 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros...*ob. cit., t. I, p. 112.

circulación, animaría la industria y produciría nuevos tesoros al país, por lejos que su influencia pudiera extenderse..."[30].

De ahí su relación de riquezas. Como la urna de *plata maciza* a la derecha del altar, con unas dimensiones de cuatro pies de larga por dos y medio de ancha y cuatro de alta. Refiriéndose al lugar donde estarían depositadas las reliquias de los Santos Obispos San Fulgencio y Santa Florentina[31]. Sin olvidar indicar que, justo encima, estaría colocada una cajita con una curiosa reliquia: un pelo de la barba de Nuestro Señor, enviado desde Roma por el entonces Cardenal Belluga[32]. Pudiéndose señalar a este respecto cómo la relación de reliquias existentes en la Catedral de Murcia en 1764 nos indica la presencia del referido Pelo encerrado en una pirámide de cristal[33], mientras que el Inventario de las Ropas y Alhajas de la Fábrica Mayor de dicha Santa Iglesia (año de 1807) nos habla de "un sol pequeño de rayos con

30 Ibidem, t. II, p. 559.

31 Dado el extraordinario interés, manifestado a través de los siglos, por la posesión de reliquias, uno de cuyos ejemplos sería, precisamente, el traslado verificado en 1594, gracias al Obispo D. Sancho Dávila, de las correspondientes a San Fulgencio y Santa Florentina a la Catedral de Murcia. En tanto que en 7 de Junio de 1748 se acordaba, en sesión del Cabildo Catedralicio, la disposición del Racionero D. José Marín para realizar una nueva *urna de plata* "de martillo y cincel", hecha a su costa (Cfr. A. PEÑAFIEL RAMÓN, *Mentalidad y religiosidad popular murciana en la primer mitad del siglo XVIII*. Murcia, 1988, p. 283. Citado posteriormente por M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas de prodigios. A propósito de tres relicarios de plata de la Catedral de Murcia". *Imafronte* nº 14 (1999), p. 198).

Dicha urna se destinaría, así, a albergar las referidas reliquias, al tiempo que la antigua o primitiva podría servir para colocar los huesos de la Venerable Madre Fundadora del Convento de Religiosas Agustinas Descalzas de la ciudad de Murcia. De este modo, en 10 de Junio del referido año, se acordaba descubrir dichas reliquias para ser adoradas por el pueblo. Procediéndose a la apertura de los tres cofres, unos dentro de otros, hasta hallar las canillas de los Santos, colocadas en unos viriles o cristales en forma de columna con pies y cubiertas *de plata labrada*, en una bolsa de damasco blanco y morado.

Para pasar a venerar las reliquias, en un ambiente impregnado de religiosidad y llegar al traslado a la nueva urna, cerrada con dos llaves, una para el Obispo y otra para el Deán. Devoción, clímax y pueblo maravillado dejarían ver, en tales momento, el auténtico y único camino de salvación (A. PEÑAFIEL RAMÓN, *Mentalidad*... ob. cit., p. 284). Al igual que habría ocurrido años antes, concretamente en 1715, con motivo de la llegada, también entre grandes celebraciones, de la reliquia de la Leche Virginal de María Santísima (Vid, para un mayor estudio y detalle al respecto A. PEÑAFIEL RAMÓN, ob. cit., pp. 106-108. Así como M. PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit., pp. 205-206 y "El culto regenerado" en C. BELDA NAVARRO (dir.), *Luis Belluga y Moncada. La dignidad de la púrpura*. Murcia, 2006, p. 64).

32 En función de su deseo, iniciado en su etapa como Obispo de la Diócesis, de aumentar el número de reliquias de la Catedral a base de sucesivas donaciones. De forma que igual que en 1706 dona la mitad de los manteles donde ha caído el sudor y llanto de la Virgen de las Lágrimas (Cfr. A. PEÑAFIEL, ob. cit., p. 104), en 1718 ofrece una reliquia de Santa Severa, en 1723 obsequia a los Caballeros Capitulares con algunas reliquias traídas de la Corte Romana, o en 1726 aporta otras, de entre las que destaca la de la esponja en que Cristo *bebió hiel y sangre*, así como parte de la columna donde sufrió los azotes (Ibidem, p. 105) será en 1730 cuando comunique al Cabildo Catedral su inmensa e incomparable satisfacción por haber podido obtener del Arzobispo de Rávena "la mayor reliquia que se puede tener en este mundo, que es un pelo *Vultus Divini Jesuchristi*" (Ibidem).

33 Ibidem, p. 109.

un Jesús en medio *sobredorado* para cubrir el pelo de la barba de Nuestro Señor Jesucristo, que está en el relicario que hay sobre la urna de los Santos Patronos y pesa seis onzas"[34].

Circunstancias, por otra parte, reflejadas también, pocos años más tarde, por algún otro viajero, como el no menos minucioso y detallista Alexandre de Laborde[35]. Personaje de sólida formación cultural, francés, hijo de banquero español, agregado en la embajada de Luciano Bonaparte, no resulta nada fácil apreciar su personalidad a través de su obra.

Así, por un lado, se caracteriza por una acertada veracidad en lo referente a cuestiones geográficas, históricas, administrativas o de comercio, y, por otro lado, plantea una cierta interrogación en lo concerniente a las personas, psicología, o, por supuesto, formas de vida[36]. En general, no le gusta la ciudad de Murcia pero, eso sí, nos describe de nuevo cómo en el presbiterio de la Catedral existe una *urna de plata* de 4 pies de larga, 2 y 6 pulgadas de ancha, con las mencionadas reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina. Hablándonos, igualmente, de otra donde se hallan las entrañas de Alfonso X, al tiempo que en la sacristía se conserva un copón de oro, guarnecido de diamantes muy valiosos, cuyo peso llega a alcanzar las cinco libras, así como una custodia de 1300 marcos *de plata*, "y otras muchas alhajas preciosas"[37].

Como vemos, clara y quizá más que significativa repetición de palabras, valores y medidas. Aunque, eso sí, se refiere ahora aún en mejores términos a la fachada Catedralicia, cuyas partes, insiste, "están trabajadas con delicadeza", en tanto que expresa su aprecio por las mejoras efectuadas en el interior del templo desde 1790:

> "El pavimento se ha formado de losas de piedra negra y blanca de Génova; se ha construido también una suntuosa sillería de coro de exquisitas maderas, y dos órganos preciosos. La arquitectura se va reformando, de modo que en breves años se contará por una de las magníficas Catedrales de España..."[38].

Criterios, pues, juicios, miradas y descripciones de tres viajeros, distintos en sus orígenes, cometidos y procedencias, pero no demasiado lejanos en lo concerniente a su cronología, mostrándonos lo que ante sus ojos adquiere categoría de llamativo e importante, ignorando quizá aspectos para nosotros más representativos, pero

---

34 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del Tesoro de 1807" en J. RIVAS CARMONA, *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, p. 455.

35 *Itineraire descriptif de L'Espagne, 1807*.

36 C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros...*ob. cit., t. I, p. 120.

37 Ibidem, t. II, p. 575.

38 Ibidem.

haciéndonos ver y, sobre todo, entender los diferentes conceptos de unos y otros pueblos en torno a lo que supone lo más destacado o revelador de la ciudad objeto de su visita. Aunque, eso sí, y como cometido del presente trabajo, hablándonos al respecto, en mayor o menor grado de elocuencia, de *esa plata* que se exhibe ante ellos como claro, interesante y adecuado motivo de comentarios, observaciones, pareceres y recuerdos.

Sobre la interdisciplinariedad de las artes: Manuel García Crespo y el Barroco salmantino[1]

MANUEL PÉREZ HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

Entre las líneas de investigación abiertas para el mejor conocimiento de la platería hispana, conducentes todas a su adecuado reconocimiento en el panorama de los estudios de historia del arte español, en igualdad de condiciones con otras técnicas artísticas, una de las que más y mejores resultados están proporcionando es la que tiene por objeto integrar el estudio de estas obras en un contexto más amplio como es el del conjunto de la actividad artística en un determinado entorno y momento. En este sentido hemos creído oportuno abordar esta cuestión sirviéndonos de una de las figuras más relevantes de la platería salmantina de todos los tiempos, sin duda el más destacado de sus plateros del siglo XVIII, Manuel García Crespo, testigo privilegiado de los cambios que estaban transformando la ciudad renacentista en otra barroca, y también espectador, y protagonista al mismo tiempo, del repuntar de los talleres de platería, que ahora renacen tras el letargo en el que habían permanecido durante buena parte del Seiscientos.

De los cuatro apartados en que hemos estructurado este trabajo, los dos primeros pretenden ser una breve aproximación a su biografía y a su relación con la cofradía

1 El contenido de este trabajo fue el objeto de mi intervención en el curso organizado por el profesor Jesús Rivas, junto a otros miembros del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, para conmemorar la festividad de San Eloy del año 2006. Reciban desde aquí mi sincero agradecimiento por el trato que me dispensaron, y mi felicitación por la actividad programada.

de San Eloy, mientras que los dos restantes están centrados en su actividad profesional. En uno analizaremos la estructura de su taller y la extensa geografía de su obra, desgranando la serie de factores que, en mi opinión, a ello pudieron contribuir, entre ellos obviamente se encuentra su impecable técnica, aunque no es el único, otros a considerar serían el aprovechamiento de los mercados abiertos por los plateros salmantinos de la generación anterior (Juan de Figueroa, Pedro Benítez, Antonio Sánchez), su capacidad para crear obras que sintonizan con el fervor religioso del momento, o la labor de intermediación desempeñada por algunos residentes en los colegios y conventos de la ciudad. En el último procederemos al examen de algunas obras, incidiendo en las coincidencias con las propuestas aplicadas por arquitectos y ensambladores contemporáneos.

Perfil biográfico

Tras la serie de trabajos de carácter monográfico publicados en la década de los setenta y ochenta por los profesores José Carlos Brasas[2], Alfonso Rodríguez G. de Ceballos[3] y Cristina Esteras[4], o las aportaciones contenidas en trabajos sobre de la platería de una determinada zona, como los del profesor Brasas sobre Valladolid y Palencia[5], Florencio Javier García Mogollón para la zona norte de Extremadura[6], Yayoi Kawamura sobre la asturiana[7], o mi aportación en trabajos sobre las provincias de Salamanca y Zamora[8], la vida de Manuel García Crespo nos resulta suficientemente conocida, al menos en sus aspectos esenciales, lo que no evita que de la relectura de algunos documentos puedan derivarse conclusiones que vengan a matizar o incluso a corregir algunas afirmaciones de dudosa o nula veracidad.

Nace García Crespo en el seno de una familia de cristianos viejos, como quedó probado cuando en el año 1746 pide la información de limpieza de sangre para su hijo Francisco García de Coca[9], una condición que para los testigos que declararon (entre otros Francisco de Villarroel) ya estaba probada, pues un hermano del platero,

---

2 J. C. BRASAS EGIDO, "Aportaciones a la platería barroca española". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 1975, pp. 427-444.

3 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Los plateros del siglo XVIII Manuel y Luís García Crespo y su obra en Tierras de León". *Tierras de León* 1979, pp. 59-71.

4 C. ESTERAS MARTÍN, "Obras inéditas de Manuel y Luís García Crespo en Badajoz". *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*. Cáceres, 1983, pp. 53-92.

5 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980 y *La platería palentina*. Palencia, 1982.

6 F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La orfebrería religiosa en la diócesis de Coria (siglos XII-XIX)*. Cáceres, 1987.

7 Y. KAWAMURA, *Arte de la platería en Asturias. Periodo Barroco*. Oviedo, 1994.

8 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990 y *La platería de la ciudad de Zamora*. Zamora, 1999.

9 Había estudiado para boticario en la botica de Francisco de Zúñiga, luego había residido temporalmente en Sevilla, y finalmente heredó la que era propiedad de su tío Francisco.

Fernando, había sido colegial del mayor de Oviedo, donde para ingresar había que demostrar previamente esa condición[10].

Según confiesa en su testamento, y hemos podido comprobar documentalmente en los libros de Sacramento de la iglesia de Santa María la Mayor de Tordesillas, Manuel García Crespo es hijo de Francisco García y Ángela Crespo, naturales y vecinos de esa villa vallisoletana (lo que no es del todo cierto, pues su padre recibió el bautismo el 8 de diciembre del año 1642 en la iglesia del lugar de Velilla). Del matrimonio nacieron, al menos, 10 hijos, aunque no todos sobrevivieron, cinco varones: Francisco[11], Fernando[12], Manuel e Isidro García Crespo[13], y otras tantas mujeres: Ángela, Isabel, Catalina, Francisca y Beatriz García[14], todas, excepto Isabel, residieron siempre en Tordesillas, Isabel consta avencindada en Salamanca, al menos desde el año 1704[15].

De toda esa descendencia Manuel fue el penúltimo de los hijos, nació el día de la Ascensión del año 1688, y recibió el bautismo el 6 de junio[16], vemos pues que su nacimiento coincide con las propuestas que se venían manejando, y que se deducían de la edad que el artista declara tener (66 años) cuando se realiza el Catastro de la Ensenada (1754)[17].

Desconocemos el momento en el que García Crespo toma la decisión de trasladarse a Salamanca, donde ya residía en el año 1710, aunque es probable que lo hiciera antes de 1704, por lo tanto cuando apenas contaba 16 años. En esa fecha ya

---

10 Archivo Histórico Provincial de Salamanca (en adelante AHPSA), prot. 5818, fols. 437-441.

11 Archivo Diocesano de Valladolid (en adelante ADVA), Libro de Bautismos de la iglesia de Santa María de Tordesillas 1642-1677 (Sig. 3 1642 B), fol. 208rº. Recibió el bautismo el 2 de septiembre de 1668.

12 Pusieron ese nombre a dos de sus hijos, el primero recibió el bautismo el 20 de octubre de 1681 (ADVA, Libro de Bautismos de la iglesia de Santa María de Tordesillas 1677-1706 —Sig. 4 1677 B—, fol. 36rº), el segundo fue bautizado el 4 de junio de 1683 (ADVA, Libro de Bautismos de la iglesia de Santa María de Tordesillas 1677-1706 —Sig. 4 1677 B—, fol. 55vº).

13 Bautizado el 26 de mayo de 1691(ADVA, Libro de Bautismos de la iglesia de Santa María de Tordesillas 1677-1706 —Sig. 4 1677B—, fol. 140vº).

14 Sus actas de bautismo datan, respectivamente del 4 de marzo de 1671, 1 de octubre de 1673, 30 de noviembre de 1675, 1 de diciembre de 1677 y 19 de noviembre de 1679. ADVA, Libro de Bautismos de la iglesia de Santa María de Tordesillas 1642-1677 (Sig. 3 1642 B), fols. 222rº, 242rº y 265vº, y Libro de Bautismos de la iglesia de Santa María de Tordesillas 1677-1706 (Sig. 4 1677 B), fols. 4rº y 20rº.

15 AHPSA, prot. 5408, fols. 234-239.

16 En la villa de Tordesillas a seis dias del mes de junio de mil seiscientos ochenta y ocho años yo Francisco Delgado preste y cura de la parroquial de Santa Maria la maior de dicha villa bautize y puse los santos oleos según orden y forma de la santa iglesia de Roma a Manuel hijo de Francisco Garcia y Angela Crespo su legitima mujer, y mis parroquianos, fue su padrino el licenciado Basilio Crespo, preste y cura del lugar de Velilla, y acompañada Tomasa Garcia, dijeron avia nacido dia de la ascensión de dicho año, abogado a San Fernando. Testigos los licenciados Fernando Garcia, Juan de Burgos y Fabian Gomez Sacristán, y para que conste lo firme ut supra. Francisco Delgado. ADVA, Libro de Bautismos de la iglesia de Santa María de Tordesillas 1677-1706 (Sig. 4 1677 B), fol. 106vº.

17 AHPSA, Catastro del Marqués de la Ensenada. Libro 2055, fol. 185vº.

residía aquí su hermana Isabel, como queda probado documentalmente por el poder que sus otras hermanas le dieron facultándola para tomar a censo 1460 reales (vid. nota 15), y si esta noticia la relacionamos con la afirmación hecha por Francisco Villarroel, en su condición de testigo en la mencionada información de limpieza de Sangre (nota 10), asegurando que conocía a los padres de Manuel García Crespo de cuando venían por Salamanca, y que en el citado poder del año 1704 ya figuran como difuntos, no debemos descartar que su traslado se hubiera producido al iniciar su etapa de aprendiz en el taller de algún platero salmantino, muy probablemente en el de Pedro Benítez, a quien en tanto no aparezcan documentos que indiquen lo contrario debemos considerar su maestro. De lo que no hay ninguna duda es que en el año 1710 ya vivía en la ciudad del Tormes, pues su nombre aparece en el inventario y almoneda de los bienes que quedaron de Pedro Benítez, quien a finales de ese año había fallecido, como consecuencia de un "azidente repentino"[18]. La posibilidad aquí planteada, que su traslado a Salamanca fuera para aprender el oficio de platero, no es ni descabellada ni extraordinaria, pues desde finales del siglo XVII fueron varios los aprendices asentados con plateros salmantinos procedentes de la vecina Valladolid, él mismo tendrá alguno originario de esa provincia, otro síntoma del cambio que se estaba produciendo en la platería castellana[19].

El testamento de Pedro Benítez, dictado poco antes de morir, es como buena parte de este tipo de documentos un escrito destinado a dejar bien encomendada el alma del otorgante y concretados sus albaceas y herederos universales. Todo lo contrario sucede con el inventario de bienes, por lo general un documento rico en informaciones sobre las obras realizadas o en las que en ese momento estaba trabajando[20], o sobre deudas contraídas con otros plateros[21]. Por lo que respecta a la cuestión que ahora nos ocupa, el interés de este documento reside en ser el primero (por el momento) que nos sitúa a García Crespo en Salamanca, pues era oficial en su taller, y en esa condición adquirió todos los útiles del oficio, se tasó toda *la herramienta modelos, moldes dibujos y cartillas que an quedado de el oficio de platero que ejercia Pedro Benitez...* en 3789 reales. También, en un gesto que confirma la continuidad del taller anteriormente regentado por Pedro Benítez (aun-

18 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa ...* ob. cit., pp. 174-175.

19 Para una aproximación a los cambios en los flujos de plateros remitimos al trabajo que en compañía de Eduardo Azofra publicamos en Estudios de Platería, 2006. M. PÉREZ HERNÁNDEZ Y E. AZOFRA, "Juan de Figueroa y Vega (h. 1660-1722). Obras inéditas". *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 565–588.

20 En el caso del inventario de Pedro Benítez se afirma que estaban en su poder *...los dos angelitos de plata propios de los señores Dean y Cabildo de la santa yglesia catedral de esta ciudad que pertenecen a las andas en que sale su Dibina Majestad el dia del Corpus los cuales se pudieron en poder de el depositario para que los entregue con recibo al sacristán mayor de dicha Santa Iglesia....* AHPSA, Prot. 4130, fols. 219-243, fol. 228.

21 Por ejemplo, consta que Juan de Figueroa le está debiendo 1563,5 reales. AHPSA, Prot. 4130, fol. 228.

que no la única), nos informa de que se quedó con la casa donde vivía su maestro, un contrato en el que actuó como fiador su hermano Francisco García Crespo, una persona cuyo nombre aparecerá de forma habitual en los proyectos en los que intervino el platero.

No podemos descartar que fuera tras la muerte del maestro cuando García Crespo alcanzó la maestría, aunque también pudiera suceder que la hubiese adquirido con anterioridad, la compra en la almoneda de los instrumentos del oficio nos está indicando que en su mente estaba abrir su propio taller, algo que no debió tardar en hacer, pues en el año 1712 ya opta a la realización de una obra de cierta envergadura, como son las andas procesionales para la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco[22], y un año después aparece su nombre por vez primera en el archivo de la cofradía de San Eloy[23], ese mismo año recibe honores de mayordomo. Ambas noticias confirman que ya tenía la condición de maestro.

Sabemos que Manuel García Crespo estuvo casado con Josefa de Coca, hija de José de Coca y Manuela Ruano. Del matrimonio nacieron varios hijos: Luis Fernando García de Coca[24], el único que siguió la profesión paterna, y cuya muerte se produjo solo unos meses antes que la de su padre; José García de Coca, que ingresó en la Compañía de Jesús; Ana Joaquina de San José[25], que profesó en el convento de Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte, Francisco García de Coca[26], boticario; y la citada María Josefa de Coca, que contrajo matrimonio con Francisco de Ovando, catedrático de medicina de la Universidad de Salamanca.

Las noticias que de él tenemos nos lo presentan como una persona que disfrutó de una holgada posición económica, miembro de numerosas hermandades, bien relacionado socialmente, y regente de un taller compuesto por un elevado número de aprendices y oficiales. Que disfrutó de una holgada posición económica lo confirman varios hechos; por ejemplo se le estipulan en el censo de la Ensenada unos ingresos anuales de 1000 ducados, a su muerte el montante de su fortuna ascendía a 167.000 reales, la elevada cuantía de las legítimas maternas y dotes entregadas a sus hijos (1000 ducados), o las rentas que le proporcionaban algunos de los beneficios de los que disfrutó.

A lo largo de su vida no siempre residió en la misma casa, aunque sí siempre dentro del recinto de la Platería, como prescribían las ordenanzas. Ya hemos indi-

---

22 E. GARCÍA CHICO. *Documentos para la Historia del Arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII.* Valladolid, 1963, p. 158.

23 La primera vez que figura su nombre en el archivo de la cofradía de los plateros de Salamanca es en la reunión convocada para el 25 de junio de 1713. LACSE, 1608-1775, fol. 77.

24 Recibió el bautismo en la iglesia de San Martín el 8 de agosto de 1716. Archivo parroquial de la iglesia de San Martín, Libro de Bautismos 1703-1744, fol. 112vº.

25 Bautizada el 5 de julio de 1720. Archivo parroquial de la iglesia de San Martín, Libro de Bautismos 1703-1744, fol. 137.

26 Bautizado el 26 de noviembre de 1721. Archivo parroquial de la iglesia de San Martín, Libro de Bautismos 1703-1744, fol. 144.

cado que a la muerte de su maestro alquiló la casa-taller donde aquél vivía, situada posiblemente en la calle de la Rúa, al menos ahí tenía su domicilio Pedro Benítez en el año 1690. En el momento de redactarse el Catastro de la Ensenada vivía en una casa en la calle Sordolodo (actual Meléndez) que pertenecía al vínculo de Rivas, por la que pagaba una renta anual de 450 reales, y como tal era feligrés de San Benito; al final de sus días, como él mismo confiesa en su testamento, era parroquiano de San Martín, y su casa-taller estaba en la calle del Prior, junto a la Plaza Mayor.

Como hombre de su tiempo, García Crespo perteneció a numerosas cofradías: hermano de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, de las sacramentales de San Martín, y de la de San Eloy de los plateros, hermano de las cofradías de Nuestra Señora del Rosario sitas en el convento de San Esteban e iglesia de San Román, de la de Nuestra Señora de la Caridad, de la iglesia de San Bartolomé, y hermano de caja de las cofradías de las ánimas de San Martín, San Benito y San Julián, por supuesto pide que todas acompañen su cuerpo el día del entierro, sin duda estas pertenencias fueron las que llevaron al profesor Ceballos a decir de él que era un hombre "indudablemente piadoso".

A la consolidación de su status social contribuyeron su matrimonio con Josefa de Coca, que estaba familiarmente relacionada con algunas personas importantes de la ciudad, era hermana de Antonio de Coca, prior de la Encomienda de San Juan de Barbalos, y su hermano Francisco García Crespo, boticario. Más adelante el matrimonio de su hija Josefa con Francisco de Ovando, miembro del claustro de la Universidad de Salamanca, le posibilitó entrar en contacto con los ambientes intelectuales de la ciudad, no obstante nada sabemos del grado de formación de nuestro platero, pues en su inventario de bienes, como ya expusiera el profesor Ceballos, no consta ni libro ni biblioteca alguna[27].

A caballo entre lo biográfico y lo profesional debemos entender su presencia en numerosos documentos protocolizados que nos lo sitúan interviniendo como otorgante, fiador o testigo en todo tipo de actos, informaciones que nada nuevo aportan sobre su vida, todo lo más nos presentan a una persona cuya vida transcurrió sin apenas sobresaltos y centrada en su actividad profesional. A pesar de su limitado interés no nos resistimos a reseñar aquí algunos de esos documentos, que hemos agrupado, en función de su contenido, en varios bloques: su comparecencia como testigo en testamentos o como tasador en inventarios post-mortem, su disposición como fiador en arrendamientos de casas, y su presencia como testigo o como avalista en contratos de obras.

Son varias las ocasiones en las que García Crespo aparece tasando las joyas de un inventario, actividad por otra parte reservada a los plateros, tratándose por lo general de documentos relacionados con algún compañero de profesión. Así sucede en el año 1719, cuando efectúa la tasación de las joyas, oro y plata que pertenecieron al platero Luis de Torres, al año siguiente hace lo propio con las del canónigo

27 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ob. cit.

Andrés Francisco Valdés. En 1722 tasa las joyas el oro y la plata de una vendedora de paños. En 1729 figura entre los testigos presentes en las últimas disposiciones ordenadas por el bordador José de Orozco, siendo además el encargado de tasar las joyas; y en 1742 en el del platero Manuel Álvarez. Tampoco falta su nombre en los "papeles" que señalan las deudas contraídas (bien a favor o en contra) con el finado. Así sucede, por ejemplo, que al realizar el inventario de bienes a la muerte del platero Antonio Luis de la Cruz (1716) se encuentra uno con una deuda a favor del difunto de 960 reales, sin que se especifique la causa (muchos años después, en 1745 y 1746, entabló pleito con sus herederos, por cierto uno de los pocos en que se vio inmerso, que le reclaman 4000 reales, pleito que ganó García Crespo en la Real Chancillería de Valladolid).

En otras ocasiones aparece Manuel García Crespo como fiador en cartas de arrendamiento, también aquí el principal es en la mayoría de las ocasiones un platero. Así sucede en el año 1728 con Alejandro Sánchez, y en 1738 y 1739 con Juan García de la Cruz. Mayor interés tiene su presencia como testigo o como fiador en contratos de obra firmados por otros artistas, circunstancia que puede ayudarnos a perfilar el ambiente en el que se desenvolvía. En el año 1746 aparece avalando al tallista Luis González en la escritura del retablo que ha de hacer para la capilla mayor del monasterio de Valparaíso. Más numerosas son las ocasiones en que su nombre aparece asociado al de Simón Gavilán Tomé, arquitecto, escultor y pintor que formado en la tradición post-churrigueresca evolucionó hacia un incipiente academicismo, sobre todo en las obras que realizó para la Universidad o sus colegios, pero sobre esa cuestión volveremos más adelante.

Su fallecimiento, como sabemos, se produjo el 21 de enero de 1766, hacia las cuatro de la tarde, previamente, el 17 de septiembre del año anterior había dictado su última voluntad[28], un documento que centra su interés en la organización de su funeral, misas que se han de oficiar, y recomendaciones para un reparto equitativo de sus bienes, designando para ello como testamentarios a su cuñado don Antonio de Coca, presbítero prior de la encomienda de San Juan de Barbalos y al miembro del claustro universitario don Francisco Lorenzo Agudo, a los que ordena entregar 6000 reales de sus bienes para que hagan lo que les tiene encomendado, sin que nadie pueda pedirles cuentas de en que lo han gastado. Afirma que en sus libros de caja encontrarán noticias sobre las obras en las que en ese momento estaba trabajando, así como las cantidades percibidas para su ejecución, o las deudas contraídas, en caso de existir.

El inventario de bienes es un largísimo documento, más de 140 folios, y una fuente inagotable de información sobre su actividad profesional (obras realizadas y pendientes), la composición de su taller en ese momento, o la decisión sobre la terminación de los proyectos en los que estaba embarcado en el momento de su

28 AHPSA, Prot. 3969, fols. 481-483.

fallecimiento, cuestiones todas que abordaremos al hablar de su actividad profesional[29].

Manuel García Crespo y la Cofradía de San Eloy

No menos abundantes son las noticias que nos informan de su relación con la Cofradía de San Eloy de Salamanca, una institución con más de dos siglos y medio de antigüedad, y que en ese momento estaba embarcada en un proceso de renovación de sus viejas ordenanzas, una circunstancia que, como en otras ocasiones he señalado, constituye uno de los pilares sobre los que se asentó el posterior éxito de la platería salmantina del siglo XVIII.

Ya hemos dicho que desconocemos el momento en el que García Crespo alcanzó el grado de maestro (no conservamos el primer libro de exámenes y el segundo comienza en el año 1724), hecho que suele coincidir con el ingreso en la cofradía y colegio de los plateros como miembro de pleno derecho, en todo caso debió ser entre los años 1710, cuando todavía era "oficial" en el taller de Pedro Benítez, y 1712, en que empieza a trabajar en las andas de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco.

La primera vez que figura entre los asistentes a una junta data del 27 de junio del año 1713, convocada al efecto de elegir mayordomo para el año siguiente, saliendo él elegido. A partir de ese momento, y durante las siguientes cinco décadas, es habitual su presencia en las juntas convocadas para renovar cargos, presentar cuentas, repartir limosnas, terciar en conflictos, o regular la participación del colectivo en conmemoraciones y fiestas públicas (recepciones reales, honras fúnebres, procesiones, canonizaciones, traslación del Santísimo a los nuevos templos...).

Podemos calificar al platero tordesillano de persona comprometida con el buen funcionamiento de las organizaciones profesional y benéfico-asistencial que los amparaba, como se deduce de su disposición a participar en los órganos de gobierno. De este modo, además de la mayordomía, desempeñó las funciones de veedor en el ejercicio 1737/38, y las de diputado de mayordomo en los años 1740/41 (su hijo ejercía la mayordomía), 1758/59 (era mayordomo uno de sus oficiales, Ignacio Marrón) y 1761/62 (mayordomía de Pedro Almaraz); igualmente fue diputado de cofradía en los ejercicios 1752/53 y 1762/63[30].

Sin duda Manuel García Crespo fue un referente para sus compañeros de profesión, por esa razón no sorprende su presencia en diversas comisiones constituidas para tratar todo tipo de asuntos, desde acudir en representación del colectivo a un determinado acto, mediar en las disputas surgidas entre miembros de la cofradía, o dirimir las cuestiones que pudieran afectar al buen ejercicio de la profesión (fraude,

29 AHPSA, Prot. 3970, fols. 604-746.
30 LACSE 1608-1775, varios folios.

comercio ilegal de plata, etc.)...[31]. Las noticias de este tipo son de lo más diverso, y aunque como va dicho la mayoría raras veces sobrepasan el ámbito de lo local, en conjunto constituyen una fuente de información fundamental para el conocimiento de estas instituciones, su funcionamiento, esferas de influencia, relaciones internas o con otros colectivos..., en suma el comportamiento de estas organizaciones en la sociedad de la edad moderna.

La primera vez que encontramos a García Crespo interviniendo en estos asuntos data del año 1720, cuando en compañía de Francisco Villarroel y Manuel del Río otorgan un poder al platero vallisoletano Manuel Garrido para que represente a la cofradía en el pleito que ésta tiene entablado contra algunos de sus miembros[32]. Unos años después, 1747, vuelve a formar comisión con otro platero, en esta ocasión Francisco Dorado, se trata de denunciar ante el marcador la venta de cucharas por debajo del precio fijado, que era de 17 reales /onza[33]. Nuevamente sale en representación de todos en el año 1753, en esa fecha el corregidor de la ciudad se dirige a los plateros para que contribuyesen con lo que pudieran a la puesta en marcha del nuevo Hospicio, respondiendo que donarían un cáliz con su patena y un juego de vinajeras con su bandeja, todo de plata. Tras recoger todas las aportaciones (la cantidad obtenida ascendió a 4119 reales), facultaron a García Crespo para que comunicase la decisión adoptada al corregidor, además se comprometió a fabricarlas a su costa. Dos años después no habían cumplido aún su promesa, de ahí que el obispo se dirigiese a ellos recordándoselo y pidiéndoles que debían entregarlas antes del 16 de marzo (1755), fecha prevista para la inauguración. Así debió ser pues en esa misma reunión comisionan a los plateros Nicolás Martín y Pío Pérez para que reuniesen las limosnas entregadas para este fin, del mismo modo Manuel García Crespo renueva su compromiso de fabricarlas (ahora ya no las piezas ofrecidas inicialmente, sino un cáliz y un copón)[34]. Ese mismo año de 1755 acude, junto con Baltasar Sánchez Aparicio, a cumplimentar en representación de todos los plateros al ensayador de la Real Casa de la Moneda D. Bernardo Muñoz quien se encontraba en la ciudad[35].

---

31 A pesar de esa dedicación hay que decir que no siempre hubo reciprocidad por parte de la cofradía, así sucedió en el año 1745, en el que su hijo Luis García de Coca dirige una solicitud a los miembros de la junta pidiendo que la cofradía asistiese al entierro de un aprendiz de Valladolid que había fallecido en el taller de su padre, a lo que se opusieron, *por no acer ejemplar*. LACSE 1608-1775, fol. 142.

32 Concretamente el conflicto fue provocado por la negativa de Francisco de Llanos, Jerónimo de Ágreda, Manuel del Campo, Manuel García y Manuel de Silva a cumplir con los acuerdos tomados en junta. AHPSA, Prot. 5732, fol. 559.

33 LACSE 1608-1775, fol. 154.

34 LACSE 1608-1775, fols. 239 y 246.

35 Le regalaron seis jamones de Fermoselle y unas "orzuelas" del convento de las Úrsulas. En la elección no cabe duda que pesó el prestigio de ambos maestros, Baltasar Sánchez Aparicio, platero de oro y clavador de diamantes, según las respuestas catastrales era el segundo en ingresos, por detrás de García Crespo. LACSE 1608-1775, fol. 247.

Sabido es que las relaciones entre estas organizaciones no estuvieron exentas de conflictos, y la de los plateros no iba a ser una excepción. En este caso los desencuentros más habituales fueron con la otra sacramental fundada en la misma iglesia, y a la que pertenecían todos los feligreses, independientemente de su profesión. El origen de esta rivalidad hay que buscarlo en el mismo momento en el que los artífices plateros fundaron su congregación bajo la advocación de San Eloy, corrían los años centrales del siglo XV, y de ella quedaron excluidos los parroquianos que no fueran plateros, que se vieron en la necesidad de fundar otra para poder cumplir con los fines que les concernían, prueba de esos conflictos son la serie de pleitos en que ambas instituciones se vieron inmersas a lo largo de cinco siglos de convivencia.

Pues bien, en el año 1754 los plateros deciden trasladar el altar del Santo a un lugar más destacado dentro de la iglesia, aunque para hacerlo necesitaban el consentimiento de los parroquianos. Para llevar a cabo esas negociaciones, que se presumían difíciles, los plateros designaron a Manuel Álvarez y a Manuel García Crespo, que ofrecieron en concepto de limosna a la fábrica de la iglesia 700 reales, cantidad que luego elevaron a 1200 y más tarde a 1300, cantidades que no alcanzaban a la que exigían los parroquianos, 1500 reales. Llegado este punto los plateros tenían decidido no aumentar la oferta, sin embargo interviene Luis García de Coca y ofrece de limosna los 200 reales que faltaban para alcanzar la cantidad que les pedían[36].

Mayor interés tiene su elección para que junto con Antonio Pérez Espinosa (seguramente el padre de uno de los oficiales que trabajaba en su taller en el momento de elaborar el Catastro de la Ensenada) hicieran el seguimiento del pleito que los plateros mantenían con la administración a cuenta de los tributos y cargas concejiles que se les quieren imponer, y de los que ellos consideran hallarse exentos desde tiempo inmemorial. La resolución dictada en primera instancia había sido contraria a la exención de cargas concejiles, aunque les exoneraba del pago de tributos, respondiendo los interesados que por lo que respecta a las cargas concejiles se comete un agravio con respecto a lo que sucede en otras ciudades, y en cuanto a liberarles del pago de tributos afirman que no se les concede nada nuevo puesto *que nunca los han pagado ni nadie se los ha pedido*[37].

Como no podía ser de otro modo, la postrera referencia que de él hay en el archivo de los plateros es el descargo del coste de su sepelio, que aparece en las cuentas correspondientes al año 1765/66, ese mismo año fallecieron Jerónimo de Ágreda, Estanislao de Llanos y Antonio Clemente, unos meses antes se había producido el de su hijo Luis.

36 LACSE 1608-1775, fols. 240-244.
37 LACSE 1608-1775, fol. 267.

El taller y los lugares para los que trabajó

En virtud de las respuestas contenidas en el Catastro de la Ensenada, en ese momento Manuel García Crespo dirigía un taller compuesto por 15 oficiales y cuatro aprendices, además de dos maestros (él y su hijo Luis García de Coca), y se le estiman unos ingresos anuales de 1000 ducados, con diferencia era el más importante de los que estaban activos en la ciudad (tras él se situaban los regentados por Francisco y Carlos de Ayllón, José Joaquín Dávila, Baltasar Sánchez Aparicio, clavador de diamantes, Antonio Fernández Clemente, Juan Manuel Sanz o Manuel de Silva, con unos ingresos declarados entre 500 y 800 ducados).

La misma fuente incluye la relación nominal de sus oficiales y aprendices. Tenían la categoría de oficiales: Pedro Herrero (aunque figura como oficial tenía el grado de maestro desde el año 1745), Estanislao de Llanos (maestro en 1756), Manuel Carranza (maestro en 1757), Francisco Gutiérrez (maestro en 1759), Francisco de Agreda (maestro en 1760), Ignacio Marrón (maestro en 1767), Antonio de Figueroa (maestro en 1769), Antonio García (maestro en 1770), Francisco Pérez de Espinosa y Andrés Alonso Rodríguez. A los que hay que añadir un mesero, Antonio Rincón (maestro 1767), y los aprendices Francisco Montero, Antonio Rivera y Antonio Velasco; concluyendo, en su taller se formó buena parte de los plateros que ejercieron su actividad en Salamanca durante el último tercio del siglo, siendo los herederos de su estilo, que proyectaron inercialmente hasta finales de la centuria, la mayoría de las veces de una forma anodina e impersonal. Además de los nombres que van señalados debemos recordar que en su obrador también se formaron aprendices procedentes de otras provincias, Valladolid y Madrid (de ahí era originario Manuel Serrano, hijo del platero madrileño del mismo nombre), otro indicador más de la proyección y del prestigio de su taller.

Disponer de un obrador tan extenso es una de las razones por las cuales pudo asumir tantos proyectos, y de tanta envergadura, de hecho está probada documentalmente la intervención directa de sus ayudantes, y así lo declaraba el propio maestro en el momento de suscribir el contrato ante notario, sirvan de ejemplo las escrituras de concierto con las catedrales Cuenca y Ávila (ambas del año 1738)[38], o con el monasterio gallego de Sobrado de los Monjes (1756), en los que de forma explícita se afirma el compromiso de ejecutarlos *por mi e mis oficiales*, una circunstancia que incluso se prolongó después de su muerte, cuestión esta última sobre la que es preciso hacer alguna consideración.

Se ha venido afirmando que la finalización de las obras que a su fallecimiento estaban inconclusas (la custodia para el convento de MMCC de Peñaranda de Bracamonte, el conjunto de piezas para la iglesia de la villa de La Seca, o los encargos

38 En el caso de la Catedral de Cuenca el contrato era para hacer una cruz y seis candeleros, en el de la Catedral abulense se trata del frontal de plata para la capilla de San Segundo. AHPSA, Prot. 5802, fols. 207 y 65, respectivamente.

particulares de D. Pedro de Villavicencio y marquesa de Almarza) recayó sobre José Joaquín Dávila, circunstancia que no parece del todo cierta[39]. Efectivamente Dávila fue el encargado de terminar esos encargos, pero eso fue así porque de otro modo, tal y como disponían las ordenanzas vigentes, a la muerte del maestro el taller debería haber cesado en su actividad. No obstante parece que se trata más de una designación nominal que efectiva, pues según se pone de manifiesto en ese mismo documento la ejecución material corrió a cargo de dos de sus oficiales: Manuel Antonio González (quien trabajó junto al maestro los dos últimos años) y Juan Agustín Gómez (que se había incorporado al taller en junio del año 1765, seguramente tras la muerte de su hijo Luis, y que no alcanzó el grado de maestro hasta el de 1777), y así se reconoce en el documento redactado a la entrega de las obras fabricadas para la villa de La Seca, donde se asegura que la obra *fue concluida por los oficiales... que la habian trabajado*[40]. Así pues, el papel en esas obras de Joaquín Dávila fue el de mero supervisor, quedando reducida su intervención a la de dirigir la labor de los oficiales, programar su trabajo, o recibir y comprobar el peso y calidad de la plata que todavía faltaba por entregar (recordemos que las ordenanzas impedían que oficiales y aprendices comerciaran con plata).

Que había una absoluta confianza de los clientes en el maestro, y en sus oficiales, también lo confirma el contenido de la carta enviada por Francisco Martínez Merino, en nombre del obispo de Badajoz, al curador de los herederos del platero tordesillano, en la que se exigía que el facistol de bronce que el platero estaba fabricando *se continuase la obra por los mismos oficiales, que ya abran bebido a su difunto maestro el pensamiento de la planta...*[41].

Evidentemente un taller tan poblado es un factor a tener en cuenta a la hora de explicar su proyección por buena parte de la geografía peninsular, en especial en la zona de Asturias, Galicia, Castilla y León y Extremadura, aunque también recibió encargos de zonas más alejadas, como Andalucía (Guadix), Castilla la Mancha (Cuenca, Almagro), La Rioja o Navarra (aunque en estas dos últimas zonas lo que nos ha llegado es alguna obra suya); en suma, estamos ante uno de los plateros más fecundos del momento, con una difusión de su obra sólo comparable a la que tuvieron algunos talleres cordobeses. Siendo esto así, difícilmente un taller más modesto le hubiera permitido desplegar una actividad tan intensa, consideramos que las causas que explican su éxito son más complejas y diversas, sin duda su depurada técnica o su capacidad para crear modelos que sintonizan con los gustos de la sociedad que los demanda fueron otros factores que también tuvieron su parte de responsabilidad.

Precisamente creo que todavía no se ha prestado suficiente atención a la serie de variables que permitieron a García Crespo acceder a una clientela tan diversa y,

39 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ob. cit.
40 AHPSA, Prot. 3970, fol. 621.
41 AHPSA, Prot. 3970, fol. 700.

sobre todo, tan dispersa. En unos casos el maestro parece estar recogiendo los frutos de la semilla puesta a finales del Seiscientos por plateros como Juan de Figueroa, en otros debió ser su condición de discípulo de Pedro Benítez la que le facilitó el contacto con clientes para los que su maestro ya había trabajado, es el caso de los proyectos ejecutados para la Catedral de Zamora y alguna localidad de la vecina Cáceres; a otros lugares pudo llegar por la labor de mediación desarrollada por colegiales y religiosos residentes en los colegios y conventos salmantinos, también la condición de religiosos de dos de sus hijos, uno jesuita y otra carmelita, debe ser tenida en cuenta a la hora de explicar sus trabajos para conventos de esas órdenes; en fin, su bien ganada fama está sin duda tras algunos otros.

En repetidas ocasiones hemos señalado a Juan de Figueroa y Vega como el primero de los plateros salmantinos en proyectar su actividad lejos de los límites provinciales, como lo demuestran sus obras en las vecinas provincias de Zamora y Valladolid, o sus trabajos para la Catedral de Santiago de Compostela, ciudad a la que se desplazó en varias ocasiones, y que en este último caso constituye un ejemplo más de las fluidas relaciones artísticas Galicia y Salamanca[42].

Otro factor a considerar es el de su condición de discípulo de Pedro Benítez, cabe pues la posibilidad de que recogiese parte de la clientela de su maestro. Esto podría justificar su temprana presencia en Extremadura, más concretamente en Torrejoncillo, localidad que conserva una de las primeras piezas salidas de su taller (1717)[43], una custodia que parte del modelo empleado por su maestro en la que fabricó para la iglesia parroquial de Gata en 1673. En el caso de la Catedral de Zamora se da una circunstancia más evidente. En el inventario de bienes de Pedro Benítez figura un pago de 100 reales por el trabajo de un dibujo que el finado tenía hecho para las cruces que por encargo del canónigo de la Catedral zamorana, don Alonso Monje, estaba fabricando[44]. Este mismo canónigo es con el que García Crespo concertará una década después la fabricación de las gradas y sagrario que todavía hoy se conservan y exponen en el museo catedralicio de Zamora[45].

Razones de tipo familiar podrían justificar sus trabajos para alguna comunidad conventual, como la de Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte, lo mismo que de los numerosos encargos que le llegaron de la provincia de Valladolid, de la que era originario. Los antecedentes pacenses de su yerno Francisco de Ovando, en fin, pudieron obrar del mismo modo en sus trabajos en la provincia de Badajoz[46].

42 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Intercambios artísticos entre Galicia y Salamanca durante el siglo XVII". *Actas del VI Congreso del CEHA*. Santiago de Compostela, 1989. Los lugares para los que trabajó García Crespo en Galicia fueron Lugo, Orense, Guarda, Xinzo de Lima y Sobrado de los Monjes.

43 F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, ob. cit., p. 594.

44 AHPSA, Prot. 4131, fol. 472-474.

45 M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La platería...* ob. cit., pp. 273-277.

46 La labor del taller de los García Crespo en la Baja Extremadura fue analizada por Cristina Esteras Martín en dos de sus trabajos: "Obras inéditas..." ob. cit. y *Orfebrería en la Baja Extremadura. La plata en Jerez de los Caballeros*. Badajoz, 1984.

Afirmábamos con anterioridad que en el futuro habrá que profundizar en el papel que pudieron desempeñar algunos colegiales y religiosos que temporalmente residían en Salamanca, lo decimos porque no parece casual la frecuencia con la que en los contratos de obra figuran estas personas actuando en nombre del cliente. Así sucede con los dos hacheros que realizó para la Colegiata de San Isidoro de León (1741), obra concertada con dos canónigos de aquella real casa que temporalmente residían en el colegio de Nuestra Señora de la Vega (inspirados en los blandones de bronce fabricados en Roma en 1696 por de Stefano Carlo François para la iglesia del Colegio Real de la Compañía de Jesús). Otro tanto sucede con la obra que hizo para el monasterio cisterciense de Santa María de Sobrado de los Monjes (1746), cuyas condiciones fueron ajustadas con dos monjes residentes en el colegio de San Bernardo, y otro del monasterio de Valparaíso, de la misma orden. Las condiciones de la custodia para la Esclavitud del Santísimo Sacramento de la villa de Almagro (1747) fueron concertadas con Manuel Vélez, natural de aquella villa y colegial en el de Calatrava de Salamanca. Esta relación con los Colegios se completaría con la serie de trabajos que hizo para el Viejo de San Bartolomé o de Anaya, tanto para colegiales como para la propia institución, para la que fabricó un atril, dos candeleros o la custodia que actualmente se conserva en la parroquia de San Sebastián, en origen capilla del colegio.

Terminamos esta cuestión por el factor que indudablemente más contribuyó a su éxito profesional, y no es otro que el del prestigio y la fama de que ya gozó en vida. En dos ocasiones se alude al platero como insigne y célebre, calificativos de carácter excepcional para artistas cuya actividad se desarrolla en zonas periféricas como Salamanca. Una es en un memorial conservado en el convento de MMCC de Peñaranda, que incluye una relación de las obras que hizo para la comunidad, y donde se afirma textualmente: *Manuel García Crespo... platero el mas insigne en su arte y vezino de Salamanca murio...*[47]. La segunda ocasión está contenida en la carta remitida por el mencionado Martínez Merino al curador de los herederos del platero, en la que exigía la terminación por sus oficiales del facistol de bronce, y que empieza diciendo *mui señor mio recibo de Vmd de 5 de este mes* —febrero— *en que me noticia la muerte de mi amigo el celebre Manuel García Crespo y quedo con grande sufrimiento en esta fatalidad...*, sigue luego la argumentación de porqué el cabildo pacense eligió al platero para realizar esta obra, *aunque de material extraño de la del difunto, y no fue otro que por el deseo de la mayor perfeccion...*[48].

47 Recogido por A. CASASECA, *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*. Madrid, 1984, p. 268.

48 Vid. nota 41.

Manuel Garcia Crespo y el Barroco salmantino

Para el final hemos dejado el tema central de este trabajo, que no es otro que destacar las conexiones entre su arte y el de los arquitectos, tallistas y ensambladores contemporáneos; no en vano es este uno de los periodos en los que con más clarividencia se nos ha manifestado el sentido interdisciplinar de las artes, interrelación por la que abogaron públicamente algunos de los protagonistas del momento, al menos ese es el argumento esgrimido por Joaquín de Churriguera en el escrito que remitió a los canónigos de la Catedral salmantina que se oponían a su designación como maestro mayor de la catedral, pues aunque le reconocían su condición de experto en el arte de ensamblar retablos dudaban de su capacidad para resolver los problemas de una construcción: *Y por si la ignorancia quiere introducir diferencias en el arte por la diversidad de la materia que se usa, debo manifestar a V.S. (del cabildo) que siempre es uno, y quien hubiere estudiado los sus principios fundamentales y fuere arquitecto, lo será en mármol, bronce, piedra y madera y en cualquier otra especie...*[49].

Ya adelantamos que no debía resultarle extraña a García Crespo la colaboración entre artistas, fueran estos de la misma especialidad o de distinta, pues era práctica habitual en el taller de su maestro. Recordemos al respecto la colaboración de Pedro Benítez con el escultor Cristóbal de Honorato en el relicario del Lignum Crucis de la Cofradía de la Vera Cruz de Salamanca (1675), autor de los ángeles danzantes situados sobre los mensulones de la peana[50], o los proyectos desarrollados conjuntamente con Juan de Figueroa, como el de la custodia y sagrario de la iglesia del convento de las Agustinas (1686) o la Urna que la ciudad regaló para guardar las reliquias de San Juan de Sahagún (1691).

Ciertamente no es pródiga la documentación en este tipo de noticias, aunque estamos seguros de que la nómina es más larga que la que nos proporcionan los documentos, no obstante un repaso a los nombres que sí nos constan permite concluir que por ahí puede explicarse la evolución de su estilo desde el barroco decorativo de sus primeras obras al rococó e incluso al clasicismo de los últimos años; en suma, la distancia que media entre ambas tendencias es la que separa el estilo practicado por Alberto de Churriguera, autor de la traza de las andas procesionales del Corpus (lám. 1,1), del de Simón Gavilán Tomé o Juan de Sagarvinaga, nombres que aparecen asociados a sus obras para la capilla de la Universidad o para la Catedral de Badajoz. Tampoco podemos dejar de reseñar su colaboración con el

---

49 Citado por A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Joaquín de Churriguera y la primera cúpula de la Catedral Nueva de Salamanca". *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González.* Universidad de Valladolid, 1995, pp. 249-254.

50 La colaboración entre ambos artistas ha sido puesta de manifiesto recientemente por el profesor A. Casaseca, "Cruz Relicario del Lignum Crucis". *Catálogo de la Exposición Lignum Crucis (V Centenario de la cofradía de la Cera Cruz de Salamanca).* Salamanca, 2006, pp. 96-98.

arquitecto y retablista vallisoletano Pedro Sierra, autor del modelo en madera de las desaparecidas andas de plata de la cofradía del Santísimo de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco (1747)[51], o las colaboraciones habituales con el escultor Antonio Montero, hijo y hermano de plateros, autor del trabajo de madera de muchas de las piezas que fabricó, entre otras las realizadas para la catedral pacense.

Las andas de la Catedral salmantina reproducen un modelo muy del agrado de los plateros tormesinos, como lo demuestran los ejemplares que todavía hoy subsisten[52]. Independiente de las diferencias existentes entre ellas, propias del estilo de cada maestro y del tiempo en que fueron fabricadas, todas coinciden en la incorporación de motivos habituales en el arte de ese momento. Así, ecos churriguerescos en las andas de la catedral encontramos en el dosel del remate o en la decoración que recorre el cajeado de los pilares y la rosca de los arcos, términos todos de un vocabulario que fragmentadamente podemos encontrar en el Pabellón Real de la Plaza Mayor. En cuanto a la moldura que recorre verticalmente los machones parece inspirada en los enmarcamientos de puertas y ventanas del barroco salmantino, como vemos en las ventanas del Claustro del Estudio de la Clerecía, obra de Andrés García de Quiñones (lám. 1,2 y 3).

Así pues, cualquier aproximación que hagamos al estilo del orfebre tordesillano tiene necesariamente que contemplar lo que por esos años se hacía en la ciudad, un momento en el que la ejecución de obras como el retablo mayor del convento de San Esteban, el nuevo impulso a las obras de la catedral o el proyecto urbanístico de la Plaza Mayor, por cierto, tres proyectos en los que intervinieron Benito, Alberto y Joaquín de Churriguera, acabaron transformando su inicial fisonomía de ciudad renacentista por otra barroca, un momento que por lo que se refiere a la platería protagonizaron: Antonio Sánchez, Juan de Figueroa o el citado Pedro Benítez.

El ambiente que se respiraba en Salamanca cuando a ella llegó el joven García Crespo estaba marcado por la necesidad de reparar los estragos producidos por la Guerra de Sucesión, es ese tiempo en el que en su retablística se imponen definitivamente la columna salomónica y los excesos decorativos, los ejemplares realizados a finales del Seiscientos para el altar mayor de la iglesia del Real Convento de la Compañía de Jesús (La Clerecía), obra de Juan Fernández del año 1673, o el que dos décadas después (1693) realizó José Benito Churriguera para la iglesia del convento de San Esteban, dieron nuevos aires a unas obras que hasta ese momento habían sido fieles a la estética escurialense, se inicia de este modo un periodo de intensa actividad artística que afectó tanto a proyectos preexistentes como a otros nuevos, no obstante en ambos casos las propuestas que se siguieron fueron las mismas y provenían del denostado "estilo churrigueresco", un movimiento que escritores

51 E. GARCÍA CHICO, ob. cit., p. 159.

52 Se trata de las conservadas en la colegiata de Toro, obra de Juan de Figueroa del año 1683, las de la iglesia de Santa María la Mayor de Ledesma, obra de Francisco de Agreda del año 1717, y estas de la Catedral salmantina, fechadas en 1728.



LÁMINA 1. 1. *Andas de la Catedral de Salamanca.* 2. *Detalle de las andas.* 3. *Ventana del Patio de los Estudios de la Clerecía (Salamanca).*

como Antonio Ponz, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Gaspar Melchor de Jovellanos o Eugenio Llaguno vincularon con la prosa hiperbólica y retórica recargada empleada por los profesores de su decadente universidad. El resultado final es una arquitectura efectista, de gran impacto visual, poco o nada arreglada a norma, una arquitectura cuyos excesos describió Jovellanos con estas palabras: *Cornisamientos curvos, oblicuos, interrumpidos y ondulantes; columnas ventrudas, tábidas, apiladas y raquíticas... arcos sin cimiento, sin base, sin imposta, metidos en los alquitrabes y levantados hasta los segundos cuerpos... pedestales enormes y sin proporción... por todas partes parras y frutales, pájaros que se comen las uvas y culebras que se enroscan en la maleza, por todas partes conchas marinas y corales, cascadas y fuentes, lazos y moños, rizos y copetes y bulla y zambra y despropósitos insufribles...*[53].

Evidentemente esa visión negativa y uniformadora ha sido revisada por la historiografía posterior, superándose la visión monolítica e inmutable que aquéllos tenían del arte de ese momento, pues al barroco representado por los hermanos

53 Citado por A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Arquitectura y Urbanismo del siglo XVIII". *Historia del arte en Castilla y León. Vol. VI. Arte Barroco.* Valladolid, 1994, p. 150.

Churriguera, caracterizado por su sentido atectónico y desarreglado respecto a la norma clásica, por la disposición incongruente de elementos de soporte y sustentados, y por la proliferación de cortinajes, pabellones, cabezas de ángeles, mensulones, tarjetas, cogollos vegetales..., le siguió el practicado por otra generación, entre los que se encontraban algunos de los que Ceán Bermúdez denominó despectivamente *secta de gerigonistas salmanticenses*[54] (entre otros Simón Gavilán Tomé, Andrés García de Quiñones, Juan de Sagarbinaga o Miguel Martínez), los cuales, sin negar el valor del ornamento, procedieron a la renovación del léxico decorativo vigente, al que sometieron a un proceso de abstracción, y su sometimiento a las líneas de la arquitectura en la que se integraban, cambios que a grandes rasgos coinciden con los que se producen en la platería.

Si nos hemos detenido en estas cuestiones es porque esa arquitectura de "máscara" (como la denominó Huber Damish), practicada por "artistas malditos" (expresión acuñada por Eugenio d'Ors) será la que Manuel García Crespo y sus contemporáneos contemplen en aquellos proyectos cuya ejecución, a la manera del "bel composto" berniniano, precisaban de la intervención de todas las artes para lograr su efecto. Esos espacios, escenarios de exaltación religiosa[55], fueron el lugar idóneo para la experimentación del juego de integración de todas las artes, incluida la platería. Recordemos en este punto la larga nómina de frontales labrados en esos años por los plateros salmantinos (Pedro Benítez, Juan y José de Figueroa o Francisco Villarroel), y que tuvieron por destino capillas cuya fisonomía había sido radicalmente transformada por medio de camarines, retablos de orden salomónico, frontales y objetos de plata que reverberaban al impacto de la luz sobre ellos[56].

La aproximación a su obra pondrá igualmente de manifiesto su coincidencia tanto en lo formal como en lo conceptual con el arte de su tiempo. De este modo, en el plano de las tipologías destaca su "especialización" en obras destinadas a ser usadas en celebraciones de tipo sacramental, cultos que tenían a la Sagrada Forma como

---

54 Calificativo empleado por Ceán Bermúdez para referirse a Andrés García de Quiñones. Recogido por A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La arquitectura de Andrés García de Quiñones". *Archivo Español de Arte* 1968, pp. 105-130.

55 Sobre el sentido escenográfico de esos espacios vid. V. TOVAR, "Espacios de devoción en el barroco español. Arquitecturas de finalidad «persuasiva»". *Figuras e imágenes del barroco*. Madrid, 1999, pp. 143-168.

56 Un ejemplo paradigmático de lo que decimos fue la transformación que sufrió la capilla mayor de la Catedral de Ciudad Rodrigo mediado el siglo XVIII, duramente criticada por Antonio Ponz y Ramón Pascual Díez, y que a la postre significó el desmembramiento del viejo retablo de Fernando Gallego (sus tablas se conservan en el Museo de Tucson en Arizona), y su lugar ocupado por otro de plata de existencia efímera, una obra compuesta de frontal, gradas, credencias, sagrario, tabernáculo, candeleros, ramilletes..., en suma todo un despliegue de piezas destinadas a crear un espacio de representación y contemplación para provocar en el fiel determinados afectos.



LÁMINA 2. *Frontal, gradas y credencias del museo de la Catedral de Zamora.*

vértice del ceremonial, su pública exposición, adoración y procesión[57], siendo en la serie de conjuntos de altar que a lo largo de su vida labró, y de manera particular las estructuras de los sagrarios, donde mejor se puede ver la evolución de su estilo, un recorrido que irá del sentido atectónico de los primeros al espíritu clasicista de uno de los últimos que realizó (ya junto a su hijo Luis), el de la Universidad[58].

57 En este sentido, cabe destacar las pocas veces que lo encontramos interviniendo en trabajos de reparaciones, dorados..., noticias que además están fechadas en los primeros años de su actividad. De hecho únicamente tenemos constancia de pequeños arreglos y dorados en dos cálices propiedad de la iglesia de San Martín de Salamanca (1717), el dorado de un copón y varios cálices pertenecientes a las iglesias de San Miguel y San Pedro de la villa de Alba de Tormes (1723 y 1724), el arreglo en 1738 de la cruz parroquial de la iglesia de Gomecello, o las piezas que fabricó por encargo de sus compañeros para regalar a la capilla del Hospicio (1753).

58 La serie de conjuntos de este tipo fabricados por García Crespo fueron: Catedral de Zamora: frontal de 1723, Gradas y resto del conjunto de 1729. Sagrario de Plata del convento de Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte, 1734. Capilla de San Segundo de Ávila, 1738. Monasterio de Sobrado de los Monjes, 1746. Santa María de la Encina de Ponferrada, 1747. Sagrario de San Marcelo de León, circa 1735/40. San Isidoro de León, 1751. Capilla de la Universidad de Salamanca, 1756. Catedral de Cuenca, 1762.

El conjunto más completo que nos ha llegado es el que se exhibe en el museo de la Catedral de Zamora (lám. 2), una obra que expresa con claridad meridiana lo que el profesor Ceballos definió como *el triunfo de las formas no estructurales sobre su propio soporte*. El frontal está resuelto de forma similar a como lo hicieron los plateros de la generación anterior en los que fabricaron para diferentes altares de templos salmantinos, obras que han desaparecido pero que podemos recomponer a partir de las descripciones contenidas en los correspondientes contratos, en todo caso basta comparar este frontal con el que dos décadas después fabricó para la basílica de Nuestra Señora de la Encina de Ponferrada para comprender los cambios producidos. En la obra zamorana todo el frente está cubierto por una decoración vegetal repujada, salpicada de racimos de uvas, un esquema roto únicamente en el recuadro central, donde aparece un cáliz con la Sagrada Forma flanqueado por dos angelitos que portan espigas y uvas, y en los de los extremos, que contienen el escudo del donante, el obispo zamorano José Gabriel Zapata. Aunque es evidente el predominio de lo decorativo, no faltan referencias a la arquitectura, como las placas recortadas decoradas en su frente con un acanto o por una breve guirnalda floral, un motivo empleado por Alberto de Churriguera en la Plaza Mayor.

Técnicamente gradas y credencias presentan una ejecución diferente a la del frontal[59], aquí los motivos se distribuyen de manera que su disposición tiende a potenciar las superficies bruñidas, evitándose así la sensación de horror vacui que allí se producía. Se trata de un criterio que veinte años después figurará como condición impuesta al platero en el citado frontal de Ponferrada[60], donde se le señala que *cada pieza ha de ser de un medio relieve esforzándolo cuando sea posible, para que mejor se goze y luzca, y asimismo en los lisos que les correspondan en los campos para que todo luzca, hasta lo bien bruñido...*[61], y que evidencia su alejamiento del decorativismo imperante en sus primeras obras.

Pero será en el Sagrario donde de nuevo García Crespo vuelva a hacer uso de un repertorio de naturaleza diversa, remitiéndonos en unos casos a la retablística, es el caso de los ángeles, y en otros a la arquitectura, el grueso bocelón que enmarca la portezuela (lám. 3,1-4). De todos los motivos es el quebrado bocel lo más novedoso, recurso empleado por Alberto de Churriguera en algunas ventanas de la Plaza Mayor, y que Andrés García de Quiñones convertirá en una moldura de

---

59 En esta parte del conjunto es donde alcanza un mayor desarrollo el discurso cristológico-eucarístico propio de estas obras, aunque tampoco faltan referencias a los santos de mayor devoción en la ciudad y diócesis zamorana: San Atilano y San Ildefonso.

60 Sobre esta obra vid. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Los plateros del siglo XVIII..." ob. cit.

61 Una demanda similar se impone a García de Quiñones en 1759 en dos retablos que proyectó para la Clerecía de Salamanca, luego ejecutados por Agustín Pérez Monroy: *Que en los planos de los vaciados de la frente, y costados de los pedestales, y friso del cornisamiento de dichos retablos y lunetos de sus cierres, se han de tallar sus adornos de medio relieve, bien limpios y trabajados, como asimismo en los primeros tercios de todas las colunas se colocaran algunos fuguentes de adornos graciosos, sin que todo ello ofusque la architectura como objeto principal.*

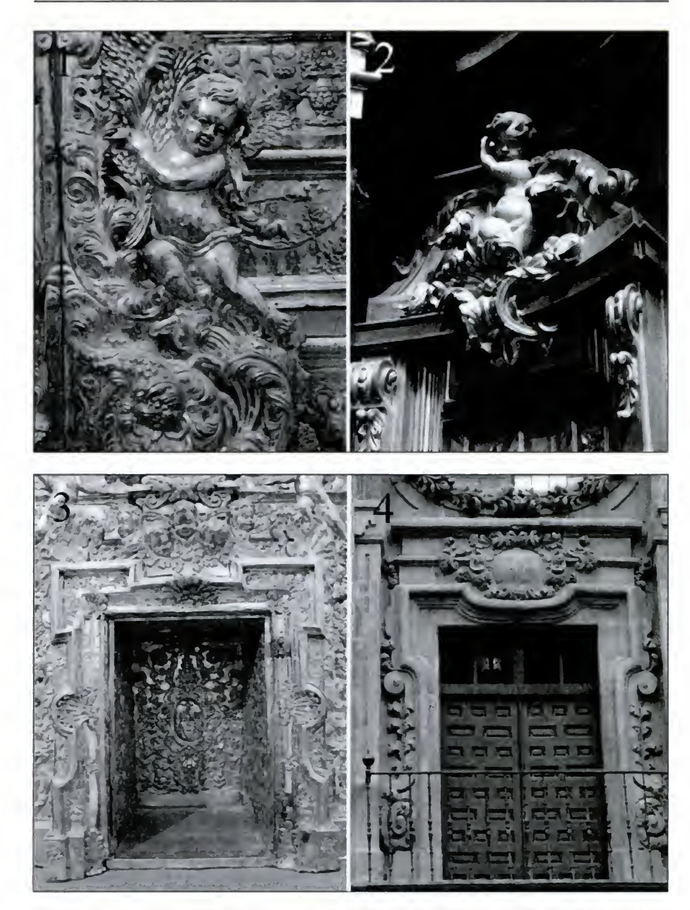


LÁMINA 3. 1 y 3. *Detalles del frontal de la Catedral de Zamora.* 2. *Retablo del convento de San Esteban de Salamanca (detalle).* 4. *Ventana del Patio de los Estudios de la Clerecía (Salamanca).*



LÁMINA 4. 1. *Sagrario del convento de Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte.* 2. *Plaza Mayor de Salamanca (detalle).* 3. *Escalera de la Clerecía de Salamanca (detalle).*

modelado más potente y perfil curvilíneo, como se puede ver en las ventanas del primer cuerpo del Claustro del Estudio del convento real de la Compañía de Jesús. El diseño realizado por el platero comparte con el primero el perfil quebrado y con el segundo su fuerza plástica.

En 1720 empieza a trabajar García Crespo para el convento de Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte, que en él profesara su hija Ana Joaquina de San José fue un factor determinante para que esa relación se mantuviese hasta su fallecimiento, de hecho era conocido como el platero de la comunidad, y para ella fabricó muchas obras, *grandes y pequeñas*, siendo las principales el trono de plata, las sacras, una custodia (no estaba terminada a la muerte del maestro), y el sagrario[62]. Lógicamente ese vínculo también explicaría que el platero aceptara condiciones económicas menos

62 El contenido de ese memorial fue publicado por A. Casaseca en el *Catálogo monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte* (vid. nota 47).



LÁMINA 5. 1. *Sagrario de San Marcelo de León*. 2. *Portada de la Venerable Orden Tercera de Salamanca (detalle)*. 3. *Retablo de la Capilla del Pilar de la Catedral de Ciudad Rodrigo (detalle)*.

favorables, téngase en cuenta que cuando concierta la realización del trono de plata (1720) se le abonarán únicamente 6 reales y un cuartillo por onza de plata labrada, muy lejos de los 8 reales que cobró por su trabajo para la Catedral de Cuenca, en 9 reales por onza trabajada ajustó los hacheros para la Colegiata de San Isidoro de León y andas para la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco, en 10 reales el frontal del monasterio de Sobrado de los Monjes y en 11 las piezas que hizo para Nuestra Señora de la Encina de Ponferrada y Universidad de Salamanca.

El Sagrario (lám. 4,1), fabricado en el año 1734, sigue siendo una obra donde prima lo decorativo sobre lo estructural. Se trata de una estructura cilíndrica con cubierta hemiesférica gallonada de la que cuelga un faldón recortado del que penden campanillas, la teatral escenografía del conjunto se ve acrecentada por los cortinajes que flanquean la puerta. El diseño en su conjunto, pero sobre todo su remate, coincide con lo que el profesor Ceballos denominó *baldaquinos de telas flotantes que sostienen ángeles*, un motivo que tampoco es ajeno al barroco salmantino, propuestas similares encontramos en el Pabellón Real de la Plaza Mayor, concretamente en el dosel con cortinaje que acoge la figura de Fernando III el Santo (lám. 4,2), en la portada lateral de la iglesia de San Sebastián, ambas obras de Alberto de Churriguera, o en el enmarcamiento del escudo de Castilla y León de la bóveda de

la escalera del colegio de la Compañía, obra de Andrés García de Quiñones de la década de los 30 (lám. 4,3)[63].

De los dos sagrarios que nos quedan por comentar, en el de la iglesia leonesa de San Marcelo (lám. 5,1)[64] ya se vislumbra un cambio respecto a los dos anteriores, evolución que será más evidente en el de la capilla universitaria, donde culmina el proceso que ha conducido su estilo hacia el clasicismo practicado en algunas obras por Simón Gavilán Tomé, Juan de Sagarbinaga o Andrés y Jerónimo García de Quiñones, y que presuponen, obviamente, un conocimiento por su parte de las novedades introducidas por esa generación de arquitectos en algunos de los edificios donde intervinieron.

Desconocemos la fecha de ejecución del sagrario leonés, y aunque se viene manejando la tercera década del siglo XVIII opino que podría retrasarse algunos años, hasta mediar el siglo, al menos eso parecen indicar algunos de los recursos que en él ha empleado. Desde el punto de vista estructural García Crespo parece haberse inspirado en algunas de las últimas obras que Alberto de Churriguera dejó en Salamanca, en las que ya se advierte una superación de ese decorativismo inicial, sirva de ejemplo el cuerpo superior de la fachada de la nueva capilla del colegio de San Bartolomé, dedicada a San Sebastián, en la que queremos adivinar ciertas coincidencias con la organización del frente del sagrario leonés.

Las referencias decorativas, por el contrario, debemos buscarlas lejos de los repertorios manejados en las obras anteriores, y aunque todavía en la portezuela advertimos un deseo de cubrir la mayor parte de la superficie disponible, componiendo un a modo de gloria alrededor del cordero y de la tarjeta inferior, los motivos empleados se alejan del naturalismo anterior, siendo sustituidos por molduras geométricas, formaciones de rocalla o ángeles cuyo cuerpo acaba vegetalizándose, motivo que parece sacado de un repertorio más propio de la arquitectura quinientista, hacia la que volvieron sus miradas esta segunda generación de arquitectos, como lo demuestra la presencia de una imagen similar en la fachada de la Capilla de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, obra de Simón Gavilán Tomé del año 1752 (lám. 5,2). Lo mismo sucede en el orden de columnas, cuyo fuste está salpicado de entelados y guirnaldas vegetales, soluciones muy difundidas en la arquitectura y retablística contemporáneas (lám. 5,3)[65].

---

63 Como ya observó este eximio profesor se trata de un motivo empleado por este arquitecto en su dibujo para la Plaza Mayor de Salamanca.

64 Agradezco a la profesora Herráez Ortega que me facilitara la fotografía que aquí publico.

65 Soluciones parecidas encontramos en algunos retablos realizados por Agustín Pérez de Monroy (Clerecía), o Miguel Martínez, este último autor, del retablo de la Capilla del Pilar en la Catedral de Ciudad Rodrigo. Destacamos también las coincidencias de repertorio con la solución adoptada por fray Antonio de San José Pontones en la ventana que ilumina esa misma capilla de la seo mirobrigense, una obra en la que el autor, en opinión de Cuadrado, *pagó tributo a la corrupción de la época*, y que para el académico y estuquista D. Ramón Pascual Díez, crítico con lo realizado, *hizo ver que no le era* (al arquitecto) *desagradable la secta de los Churriguera*. J.R. NIETO GONZÁLEZ, *Ciudad Rodrigo. Análisis de su patrimonio.* Salamanca, 1998.



LÁMINA 6. *Expositor del Museo Diocesano de Salamanca.*

Finalizamos este recorrido por la serie de sagrarios fabricados por Manuel García Crespo, un pretexto para destacar algunas relaciones de su arte con la arquitectura y retablística contemporáneas, con el que labró por encargo del claustro universitario para la Capilla de San Jerónimo de la Universidad, un espacio que en sintonía con lo que se estaba haciendo en otros edificios buscaba renovar su vieja imagen renacentista (la primitiva capilla es un proyecto de Juan de Álava de principios del siglo XVI, mientras su retablo lo fue de Felipe Bigarny y Juan de Borgoña) por otra más a tono con los nuevos tiempos. En este contexto de reformas cabe situar la aprobada por el claustro universitario en el año 1756, consistente en la realización de un conjunto formado por tabernáculo, gradas y el correspondiente sagrario, este último lo único que ha sobrevivido al expolio padecido por la capilla universitaria durante la Guerra de la Independencia[66].

Los elogios que de la traza y montea realizada por Miguel Martínez hicieron los arquitectos Andrés García de Quiñones y Juan de Sagarbinaga: *...decimos que esta bellamente y con mucha gracia ideado, y juntamente todos los miembros de la archítectura de que se compone bastante arreglados por lo que no se les ofrece mas reparo que lo que queda prevenido...*[67], bastan para comprender que se trata de una propuesta más arreglada a normas clásicas, sin que esto suponga la desaparición de la rocalla, espejos ovalados cercados por marcos asimétricos, entelados o molduras en forma de C y S de las que emergen formaciones de rocalla, en todo caso se trata de una decoración que refuerza las principales líneas de la arquitectura. La pureza del conjunto, pero sobre todo de su arquitectura, solo admite parangón con el farol que por esos mismos años Luis García de Coca estaba labrando para la catedral[68], un clasicismo que sería mayor en este Sagrario si no fuera por la desbordante fantasía del remate, una composición de perfil quebrado donde aparecen rocallas mezcladas con cabezas de ángeles, sartas de frutas y hojas. Parece como si en esta obra los García Crespo hubieran fundido esa doble sensibilidad que el profesor Ceballos distingue en la producción de Simón Gavilán Tomé, clasicista en las obras que hace para la Universidad o sus Colegios, barroca y recargada cuando los comitentes son cofradías o iglesias rurales.

---

66 Según consta en el Archivo de la Universidad fue el claustro salmantino, en una sesión de junio de 1808, el que determinó entregar "voluntariamente" parte de su tesoro para ayuda del ejército español. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, "Salamanca y la guerra: Repercusiones en la platería". *Salamanca Revista de Estudios* 1997, pp. 61-84.

67 AHPSA, Prot. 3078, fol. 321-324. Su contenido ya fue recogido por Ceballos en "La arquitectura de Andrés..." ob. cit. y "Los plateros del siglo XVIII..." ob. cit.

68 Hemos hecho referencia al farol realizado por Luis García de Coca para la Catedral de Salamanca, partiendo del supuesto de que no sería muy diferente a otro, lamentablemente desaparecido, que por esos mismos años (1763) le fue encargado a Manuel García Crespo por la iglesia de San Martín, de modo que ambos confirmarían la definitiva evolución de su estilo hacia un barroco de corte clasicista similar al practicado por alguno de los artistas mencionados. Es verdad que esa circunstancia plantearía interrogantes para los que, por ahora, no tenemos respuesta, como es el grado de responsabilidad de su hijo en ese proceso.

Para el final hemos dejado la que sin duda es una de las obras más originales salidas del obrador del platero tordesillano el expositor en forma de águila bicéfala para la iglesia del Colegio Real de la Compañía de Jesús (lám. 6), una obra cuya ejecución podemos suponer en la tercera década del siglo XVIII, así pues contemporánea del conjunto que hizo para la Catedral de Zamora, obra con la que comparte su extraordinario naturalismo (representación del animal, su plumaje, o los motivos vegetales), pero también el diseño de las rocallas.

Hace algunos años la profesora Heredia Moreno publicaba un artículo centrado en el origen y difusión del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana[69], partiendo de una serie de custodias donde el nudo tradicional había sido sustituido por el motivo que ahora nos ocupa. Además de citar los ejemplares conocidos, el estudio abordó cuestiones como los talleres de procedencia, el significado alegórico-político del símbolo, o la fuente gráfica en la que pudieron inspirarse los autores de esas obras, y que ella encuentra en un grabado de María Eugenia Beer situado en el frontispicio de la obra del jesuita Francisco Aguado titulada Sumo Sacramento de la Fe, publicada en Madrid en el año 1640, texto que fue dedicado a Felipe IV y constituye un ejemplo más de la devoción y defensa del Santísimo Sacramento en el reinado de los Austrias[70].

A pesar de esa coincidencia el expositor de Manuel García Crespo sólo tiene en común con ellas su condición de objeto en el que confluyen exaltación eucarística y monárquica, pues ni estructuralmente, ni la fuente gráfica de la que parte son la misma. Por lo que se refiere a lo primero, es evidente que no se trata ni de una custodia de mano ni tampoco procesional, la pieza está cubierta con láminas de plata únicamente por el frente, por lo tanto llegado el momento de utilizarla, posiblemente en celebraciones como el culto de las Cuarenta Horas, debía ir fijada a un soporte y colocada bajo algún templete o estructura efímera elevada al efecto. Respecto a la fuente gráfica que García Crespo pudo emplear desconocemos cual pudo ser, aunque dadas las semejanzas no nos sorprendería que fuera la misma que utilizó Andrés García de Quiñones en un relieve con este mismo tema que dispuso en la escalera de honor del colegio Real de la Compañía de Jesús[71].

Espero a través de estas páginas haber demostrado las múltiples relaciones entre el arte de García Crespo y el de sus contemporáneos, una circunstancia que viene a confirmar lo que más arriba señalábamos, el barroco como uno de los periodos en los que con mayor intensidad asistimos al hecho interdisciplinario de las artes.

---

69 M.C. HEREDIA MORENO, "Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana". *Archivo Español de Arte* 1996, pp. 183-194.

70 Sobre esta cuestión, A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Devoción e imagen religiosa en la Dinastía de los Austrias". *Catálogo de la Exposición El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro.* Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 159-166.

71 Una imagen parecida, incluso diríamos que más próxima al modelo en plata, figura en el coronamiento del lavamanos existente en la sacristía de la iglesia.

Evocando el esplendor. Aportación para el estudio del tesoro de la Catedral de Cuenca a fines del siglo XVIII*

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

Seguramente, la Catedral de Cuenca puede ilustrar de manera muy conveniente y paradigmática ese proceso de merma y destrucción de los conjuntos suntuarios de la catedrales españolas, de tan dramáticas consecuencias para el patrimonio histórico y artístico de la nación, que tiene su inicio en la Guerra de la Independencia y que no culminará hasta bien entrado el siglo XX. En el transcurso de ese tiempo, décadas y más décadas en la que se sucedieron acontecimientos de toda índole, por todos conocidos, nada propicios para la conservación de este patrimonio, desaparecieron para siempre muchas de las más sorprendentes y espectaculares alhajas que prestigiaron las colecciones litúrgicas de las seos hispanas para entusiasmo de propios y extraños, siendo buen testimonio de ello las continuas referencias que la visión de esos deslumbrantes tesoros despertó entre aquellos que tuvieron la oportunidad de contemplarlas o visitarlas[1].

* Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación HUM. 2005-2006.

1 Valga en este sentido las alusiones eruditas emitidas por Ponz o el caso, por ejemplo, de los visitantes o viajeros foráneos que se desplazaron a lo largo y ancho de la geografía española durante los siglos XVIII y XIX y en cuyas crónicas viajeras, ya manuscritas o impresas, ratificaron para siempre el asombro que esos alardes de plateros y orfebres, ya en el templo ya en comparecencias públicas, causaron en sus ávidas retinas. Así, valga como muestra las opiniones y descripciones que vertieron los visitantes que transitaron por el viejo territorio de la diócesis de Cartagena y que han sido minuciosamente recogidas y estudiadas por C. TORRES-FONTES SUÁREZ, *Viajes de extranjeros por el Reino de Murcia*. Murcia, Asamblea Regional, 1996, III t.

Indiscutiblemente la acumulación, cuando no saturación, de más y piezas de plata en presbiterios u altares o las monumentales custodias procesionales, en especial cuando se pudieron contemplar, todavía más monumentalizadas si cabe durante las procesiones de Corpus, serán continuamente evocadas, e incluso mitificadas, no sin razón en algunos casos concretos, por aquellos que pudieron gozar de su belleza y de la sublime magnificencia que descubría su función litúrgica y que no pudieron sino transmitir a través de su pluma, más o menos prolija, más o menos acertada, la descripción de aquellas obras. Sin embargo, mucho más oportunos y elocuentes que esos testimonios, a veces subjetivos, del simple espectador para una aproximación ecuánime a lo desaparecido o lo extraviado de tales ajuares parecen ser los rigurosos inventarios que a lo largo de los siglos se fueron realizando de manera minuciosa y detallada, por muchas y variadas razones y siempre con un valor jurídico y documental ineludible[2], de esos "legendarios" conjuntos catedralicios, hoy tan aminorados[3].

El caso de Cuenca es, en ese sentido, especialmente llamativo por tener el triste honor de inaugurar, por llamarlo de alguna manera, uno de los capítulos mas ignominiosos de la historia de la destrucción del patrimonio español, con el destrozo y saqueo de su celebérrima custodia, a manos de las tropas napoleónicas, que no sólo se limitó a dar buena cuenta de tan monumental realización, fragmentada y desmenuzada con avaricia, sino que abarcó, como así relatan testimonios contemporáneos, una buena parte del repertorio sagrado a servicio de un culto deslumbran-

---

2 La importancia de esta documentación, y su detenido estudio, para un conocimiento riguroso de las colecciones, ya catedralicias ya de cualquier otro templo de rango o estatus que fuera, ha sido puesta de manifiesta en varios trabajos modélicos como uno pionero de Mª.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y Mª.R. TORRES FERNÁNDEZ, "El inventario de 1551 de la Catedral de Almería". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 19 (1988), pp. 143-159. Ya con una finalidad exclusivamente orientada al conocimiento del tesoro suntuario de plata hay que citar, entre otros, los de M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del tesoro de 1807" en J. RIVAS CARMONA (Coord.) *Estudios de Platería*. Murcia, 2004, pp. 445-447 y el de Mª.A. RAYA RAYA, "La importancia de los inventarios en el estudio de la platería" en J. RIVAS CARMONA (Coord.) *Estudios de Platería*. Murcia, 2006, pp. 611-629.

3 La trascendencia de los conjuntos catedralicios y el proceso de su configuración a lo largo de los siglos es una cuestión que en los últimos años viene mereciendo la atención de los más destacados especialistas en la materia, destacando especialmente la valoración de sus conjuntos y la incidencia en los mismos de las ideas de la Contrarreforma, tal es el caso de J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicas" en *Estudios de Platería*. Murcia, 2003, pp. 515-536; o R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista" en J. RIVAS CARMONA (Coord.) *Estudios de Platería*. Murcia, 2005, pp. 487-503. La valoración de conjuntos catedralicios específicos también ha recibido una gran avance como revelan los respectivos trabajos de los citados autores, tales como "La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica" y "Formación y pérdida de una patrimonio. La platería en la Catedral de Granada" en J. RIVAS CARMONA (Coord.) *Estudios de Platería*. Murcia 2006, pp. 631-650 y 2004, pp. 545-562. Sin olvidar los trabajos relativos a la Catedral de Almería llevados a cabo por las profesoras Mª.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y R. TORRES FERNÁNDEZ y publicados en sucesivos años en los referidos libros *Estudios de Platería*. Murcia, 2002, 2003 y 2004, pp. 283-312, 595-620 y 363-380 respectivamente.

te, ornamentos litúrgicos incluidos. Afortunadamente, aquella gran realización de Francisco Becerril, enseña de la gran escuela de platería renacentista que albergó la capital conquense y a cuya influencia se doblegó, y con razón, la platería de buena parte de los centros artísticos del levante español, es de sobra conocida, al menos por documentación, gracias a las muchas aserciones que sobre ella nos han legado por mano, empezando por el propio Juan de Arfe, de quienes siempre la estimaron como una de las más sorprendentes empresas artísticas del siglo XVI español[4]. En este sentido la aportación que al conocimiento de la desaparecida custodia se desprende del inventario que aquí se transcribe, fechado en 1795, apenas si pasa de lo anecdótico pues amén de hacer una alusión someramente descriptiva de la obra, en lo ya de sobra conocido de su forma, tipología e iconografía, tan sólo reitera, inexplicablemente, la confusión en la que permaneció su autoría hasta no hace mucho tiempo al señalar como artífice del conjunto eucarístico al "celebre maestro Francisco Alonso Becerril". Es curioso esa asociación de los nombres de los dos hermanos, Francisco, el autor reconocido de la obra, y Alonso, el fiador y propietario del inmueble que albergó el taller del platero en el transcurso de la elaboración de este encargo. Tan sólo la premura en la redacción del inventario y la consulta rápida de la documentación que se conservara en el archivo catedralicio justificarían ese aturdimiento de los canónigos encargados de elaborar el complicado listado que debió de suponer un ingente esfuerzo para los mismos por la urgencia de su elaboración. Otra anotación sugerente que desprende la información aquí proporcionada, y que no deja de tener su importancia, es la relativa a las fuentes de financiación de la custodia, cuestión que no siempre es atendida en las investigaciones de platería, al indicarse que buena parte de los gastos de la misma fueron atendidos por "los señores obispos don Diego Ramirez de Haro y don Gaspar de Quiroga". Indiscutiblemente el inventario está haciendo referencia a los dos personajes bajo cuyo gobierno se inició y culminó esta dilatada empresa artística, cuyo desarrollo comprendió desde 1527, fecha del contrato de ejecución, y 1573 momento en que se dieron por finalizados los últimos trabajos sobre la custodia[5]. Ambos prelados tuvieron, por tanto, una implicación más que notoria en la ejecución de la obra, descubriéndose así, una vez más, la importancia que los obispos tuvieron en la promoción de las custodias catedralicias[6], incluso, en algún caso, más interesados

4 La gran obra de platería del taller de Cuenca del siglo XVI, incluida la célebre custodia de la catedral, ha sido objeto de pormenorizado estudio en el exhaustivo y conocido trabajo de A. LOPEZ-YARTO ELIZALDE, *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial, 1998. Remitimos a dicha obra para la consideración de todo lo que respecta a la custodia de Becerril así como para la bibliografía que sobre la misma existe.

5 Todo el proceso de realización y los pormenores del mismo van ampliamente explicados en A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La orfebrería del siglo XVI*... ob. cit., pp. 123-126.

6 En este sentido resulta muy elocuente e interesante el trabajo de J. RIVAS CARMONA, "El patrocinio de las platerías catedralicias". *Estudios de Platería*. Murcia, 2004, pp. 479-498.

en la consecución de las mismas que los propios capitulares.

Sin embargo, más que estas pobres indicaciones relativas a la custodia, que apenas inciden en el conocimiento de esta desaparecida obra, más que estudiada, lo que interesa en sí de este inventario es la visión del conjunto del ajuar de plata que llegó a atesorar la Catedral de Cuenca a finales del siglo XVIII y la minuciosidad del mismo al señalar con detenimiento no sólo todo el sinfín de objetos que lo conformaban sino también, y tal vez eso sea lo más valioso de la información que se aporta, la precisa función que cada uno de ellos tenía en la solemne liturgia catedralicia y para que tiempos o funciones estaban destinados. Es más, el inventario incluye una muy sutil información sobre la necesidad, en razón del decoro y la dignidad catedralicia, que un templo de tales características, espejo no sólo de la diócesis sino incluso de otras catedrales de obispados limítrofes, requería para "mantener el culto con la obstentacion que pide una Cathedral como la de Cuenca" con lo que se justificaba la necesidad perentoria que de cada una de las piezas reseñadas existía haciendo imposible la posibilidad de prescindir de cualquiera de ellas tal como refería la petición emitida por la Corona en 1795 para hacer frente a los gastos de la Guerra de la Convención o de los Pirineos que se mantenía con la Francia revolucionaria[7]. Es esta petición la que justifica la realización del inventario. Ironías del destino llevarán a que ese rechazo a contribuir, pues todo era necesario, a la guerra contra el francés significara, muy pocos años después, la pérdida del gran parte del tesoro en beneficio del viejo enemigo ahora reconvertido bajo los fastos del aguila napoleónica[8]. Ciertamente, los canónigos justifican la conservación de su repertorio de plata en aras ya de la liturgia ya de las múltiples contingencias extraordinarias a las que continuamente estaba sometida la catedral con elevados gastos derivados de la supuesta pobreza de la Fábrica incapaz de hacer frente por si sola a obras de tal envergadura como la reconstrucción de la fachada, el adorno del presbiterio o los reparos de los daños del incendio que asoló parte del templo en 1767. Todo ello, según el inventario sólo había sido posible acometer gracias al respaldo y garantía de los objetos de plata, justificación a todas luces falsa y difícil de creer para una catedral de uno de los obispados más ricos de España[9]. Es más, se hace hincapié en la conservación del tesoro para asegurar la solidez de

---

7 Sobre esta primera solicitud de ayuda por parte del estado a la Iglesia española para los gastos de la guerra ha sido analizada ampliamente por R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, "La platería en las catedrales. Del tesoro...." ob. cit., p. 501.

8 Una buena idea de lo que supuso el saqueo del tesoro a manos de las tropas francesas del general Caulaincourt la proporciona T. MUÑOZ Y SOLIVA, *Noticias de todos los Ilmos. Señores Obispos que han regido la diócesis de Cuenca aumentadas con los sucesos más notables acaecidos en sus pontificados y con muchas curiosidades referentes a la Santa Iglesia Catedral y a su Cabildo y a esta ciudad y su provincia.* Cuenca, Imprenta de Francisco Gómez e hijo, 1860 (Edic. facsímil, Cuenca, Excma. Diputación Provincial, 2002, pp. 489-490).

9 La renta anual de la mitra conquense durante el gobierno del obispo Felipe Antonio Solano (1779-1800) alcanzó la alta cifra de millón y medio de reales. (Ibidem, p. 457).

la fabrica material del templo ante la gravedad y amenaza de ruina de bóvedas y tejados. En definitiva, el cabildo tenía argumentos de sobra para evitar desprenderse de objeto alguno. Incluso, no tuvieron reparos en aminorar, con toda intención, tal como se desprende de la lectura detenida del documento, la calidad y peso de las piezas referidas al ser descritas muchas de ellas, demasiadas tal vez, como "regulares" o "muy regulares" y la insistencia en especificar el escaso espesor de la lámina de plata.

Y es en ese contexto, en el de la defensa ultramontana del valor cultual y simbólico del objeto de plata para la liturgia catedralicia, en el que se enmarca la redacción de este sugerente registro que tiene la bondad de evocar la grandeza del ajuar en las fechas previas al inicio de su desmantelamiento y decadencia. Así, el inventario de 1795 es, ante todo, el magnífico y elocuente resumen del esplendor que el objeto suntuario alcanza en el contexto del templo barroco y contrarreformista y de su trascendencia, incluso de su imperiosa presencia, para enfatizar los pilares básicos de la doctrina tridentina. Es por ello que serán tres los frentes principales, tres los ámbitos, tal como describe el documento, en los que la pieza de plata se despliega, no sólo en calidad sino también en cantidad, bajo una configuración grandiosa y actualizada, pues en la mayoría de estos casos el inventario hace mención a realizaciones que no van más allá de cien años atrás, descubriendo, por tanto, la intensa actividad suntuaria que el siglo XVIII entrañó para la Catedral de Cuenca como para tantas otras catedrales españolas[10]. Así, los conjuntos más destacados de platería que se describen en el inventario se centran en los destinados a la exaltación del programa eucarístico y el dirigido a la magnificencia del culto a la Virgen y a los santos locales[11], a través de sus reliquias, en este caso San Julián, y que tienen su correspondencia con las grandes actuaciones arquitectónicas y decorativas que con el mismo fin se llevaron a cabo en el interior del templo, tales como la gran reforma de la capilla destinada a acoger la devota imagen de la llamada Virgen de las Batallas, más conocida como Nuestra Señora del Sagrario, cuyo recinto se modifico y ennobleció entre 1623-1653 bajo la directrices establecidas por fray

10 En el caso de la Catedral de Cuenca la intensa remodelación del ajuar de plata llevada a cabo durante el Setecientos queda bien explícita en A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Los plateros de la Catedral de Cuenca en la segunda mitad del siglo XVIII" en J. RIVAS CARMONA (Coord.) *Estudios de Platería*. Murcia, 2004, pp. 263-276. El papel que lo suntuario llega a alcanzar a lo largo del siglo XVIII, por ejemplo en el contexto del textil y el bordado, en las catedrales españolas con todo lo que ello significa para la regeneración y avance de la actividad artística española en este campo ha sido tratado por M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El siglo XVIII y las artes textiles en las catedrales españolas: una nueva etapa de esplendor" en G. RAMALLO ASENSIO (Ed.), *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003 pp. 531-542.

11 G. RAMALLO ASENSIO, "La potenciación del culto a lo santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del Barroco". Ibidem, pp. 643-663.

Alberto de la Madre de Dios[12], o la gran aventura de la remodelación y enriquecimiento de la capilla mayor así como el gran monumento al patrón de la diócesis levantado en el trasaltar que deben ser estimados a tenor de sus resultados como la gran iniciativa artística del siglo XVIII en Cuenca. Es obvio que tales empeños se vieran acompañados casi de inmediato, o en todo caso poco tiempo después, con su debido exorno suntuario y muy especial con un buen y surtido aparato decorativo de objetos de plata que contribuyeran, en perfecta simbiosis, a la materialización de la gloria visual anhelada. No obstante, hay que precisar que el inventario señala intervenciones muy destacadas, y muy elocuentes, con anterioridad a las reformas interiores citadas, fruto de ese afán temprano de la Contrarreforma por dignificar bajo pautas más modernas el objeto protagonista de la consagración, es decir, el cáliz. De hecho, se indica que de los once cálices existentes, —cantidad insuficiente a ojo de los canónigos para el culto divino—, la casi totalidad de los mismos eran fruto de las generosas donaciones de canónigos y muy en especial de los obispos don Juan Fernández Vadillo (1587-1595) y don Pedro Portocarrero (1597-1600), a todas luces dos de los obispos a los que tocó de lleno el impacto de la Contrarreforma. Donaciones éstas que hay que vincular a la gran obra de plata, contemporánea en fechas, que se realiza por entonces para las procesiones de la Virgen y San Julián, las famosas andas que iniciara Cristóbal Becerril y que culminará, por muerte de este platero, el maestro Juan de Astorga[13]. El inventario apenas permite vislumbrar si estas andas se seguían conservando a finales del siglo XVIII, pues parece difícil identificarla, a tenor de lo conocido de su hechura[14], con el sagrario de "tres palmos", que a manera de tabernáculo, figura descrito o con la llamada "columnata" que en las grandes fiestas se utilizaban para la exposición del Santísimo en el altar mayor

12 J. BERMEJO DÍEZ, *La catedral de Cuenca*. Barcelona, Caja de Ahorros Provincial de Cuenca, 1976, pp. 86-87. Sobre la potenciación del culto en el Barroco a ciertas y muy especiales imágenes de la Virgen veneradas en los templos catedralicios españoles puede consultarse G. RAMALLO ASENSIO, "El deseo y la necesidad de una imagen mariana antigua y milagrosa en la Catedral de Murcia durante el siglo XVII". *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos. Actas del Congreso*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 265-273. También de este mismo autor "Los retablos barrocos en las catedrales españolas. *Imafronte* 12-13 (1996-97, edic. 1998), pp. 68-71.

13 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *La orfebrería en el siglo XVI*...ob. cit. pp. 297 y 351-2.

14 En el inventario de 1641 se detalla la configuración de esta notable pieza de la siguiente manera: "Unas andas de plata y bronce, el bayar (sic) de chapeado de oja de plata los brazos y frisos con sus molduras y nudotes y remates de bronce dorado y la chapa sobre que cargan las columnas cinceladas con unas lineas de bronce doradas y una peana ochavada con dieciséis cartelas de bronce dorado con su pedestal, friso y cornisa y diecisiete remates dorados, ocho grandes y ocho pequeños encima de otras ocho cartelas pequeñas y encima un banquillo de lo mesmo y cuatro columnas redondas con sus basas y capiteles el primer tramo encima de las basas estriado vestidos con dos hordenes de fruteros y uno de mascarones, las manzanas de en medio cinceladas de relieve y el tramo de arriba cincelados con unas hojas, las basas, cornisas, medias cañas, boceles y capiteles dorados y cuatro barras de yerro con que se arman" (A.C.C. Secretaría 429/5, f. 3).

además de servir para acoger las más veneradas reliquias e imágenes de la catedral en las grandes festividades públicas[15].

Pero la gran intensificación del objeto de plata en torno a la ceremonia eucarística, centrada en el exorno del presbiterio, vendrá con el siglo de la nueva dinastía y el esplendor dieciochesco tal como avala esa sucesión de piezas a la que se alude, como el gran juego de candeleros realizados en Salamanca en 1710 así como las bandejas donadas en 1738 y que configurarán junto a otras muchas ese adorno, meramente de ostentación y protocolario, que venía a lucir, a la manera tradicional de aparador, en las solemnes liturgias. A ellas se sumarán, tras la reforma del altar mayor, otras muchas, como ese conocido frontal, realizado por el prestigioso platero salmantino Manuel García Crespo[16], el nuevo sagrario ya referido o los candeleros y juegos de ramos de azucenas donados en fechas muy previas a la data del inventario. Ese mismo ímpetu se muestra en la recepción de obras destinadas a engrandecer el ajuar que rodea a la devoción a la Virgen del Sagrario, que se incentiva en los tiempos más señalados del calendario, cuando la emblemática imagen ocupa el centro de la capilla mayor. Así, los frontales regalados por el obispo José Flórez Osorio (1738-1759) son el colofón de aquellas otras alhajas que en 1711 y 1718, en especial el frontal y los seis candeleros de procedencia milanesa legados por el canónigo Ordoñez y el prelado don Miguel del Olmo (1706-1720) respectivamente, vinieron poner la nota de ostentación que exigía el particular esplendor de culto a la Madre de Dios que ya no sólo se conformará con el rico aparato centrado en la imagen sino que obligaba a sumarle piezas monumentales y específicas para sus festividades como bien corrobora el constante aumento en este sentido a lo largo de las décadas siguientes.

Pero, sin duda, el incremento más notable se advierte en el repertorio orientado a la atención del culto a San Julián, cuyo cuerpo se contenía en la barroca arca que regalara el obispo San Martín en 1695. La adecuación de un nuevo espacio en el templo para la veneración de los restos del patrón del obispado conllevará la concreción de un elaboradísimo y modernizado ajuar en las fechas inmediatas a la terminación del transparente. Así, si antes de iniciarse las obras de ese gran altar el obispo Osorio ya contemplaba el adecuado adorno de la vieja capilla con el regalo de un frontal de plata con la efigie y escenas de la vida del santo, tras la conclusión del nuevo espacio la acción benefactora se verá incrementada a través de un amplio despliegue de piezas de plata, tales como candeleros, sacras y juegos de altar que reforzaran la triunfal visión de la iglesia diocesana que allí se reproducía. Precisamente el interés por armonizar la totalidad de ese conjunto será lo que debió respaldar la decisión de fundir las viejas lámparas del altar, de cronología y

15 Todo lleva a pensar que el sagrario respondiera al acometido por el platero Tomas López en 1774 como muy bien ha señalado A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Los plateros de la Catedral de Cuenca..." ob. cit., p. 268.

16 Documentado no hace mucho por la citada investigadora. Ibidem, p. 273.

hechuras dispares, para obtener un conjunto unitario y más cercano a los novedosos postulados estéticos del último tercio del Setecientos.

En definitiva, el inventario de 1795 permite, a pesar de las artimañas que encierra y que lo orientaron, vislumbrar con todo su esplendor los ejes principales en los que se articuló el ajuar de la Catedral de Cuenca, sus funciones y principales miras, corroborando, una vez más, la significación que tales repertorios jugaron en la configuración visual del rango y la hegemonía que entrañaba el concepto de lo catedralicio.

Inventario de todo el oro, y plata labrada, que se halla existente en la Santa Iglesia de Cuenca para el servicio, y culto diario, así de su capilla mayor, como de las demas, y sus altares, formado de orden del Cabildo por sus Comisionados los Señores tesorero y obrero, en el mes de Abril de 1795, por el consentimiento que para esto solo les ha dado[17].

ALTAR Y CAPILLA MAYOR

Sagrario

Un sagrario de tres palmos de alto con dos columnitas de orden toscano cerrado con una copulita, en el que por dentro, y fuera es de chapa delgada de plata, asegurada en armazon de madera, y su cornisamento, y adornos son de bronce dorado.

Copones

Un copon mediano de plata sobredorado para la reserva en el Sagrario.

Otro mayor, tambien de plata sobre-dorado y liso destinado para la comunión general de Jueves Santo, y misiones quanto se hacen en la cátedra.

Calices

Un caliz con patena de plata sobredorado de una echura muy regular con platillo, y vinageras de lo mismo, el que sirve para todo los dias excepto en los de primera clase, y otras funciones semejantes, que se toma prestado el de oro que tiene el altar del patrono Señor San Julian del que se hablara después.

Cruces y candelabros

Un juego de seis candeleros de chapa de plata de vara de alto con el alma de yerro, y algunos adornos sobredorados, y cruz correspondiente, que se hicieron por algunos devotos en Salamanca año de 1710, para que sirvieran en el altar mayor en los dias de primera clase y funciones extraordinarias.

17 A.C.C. Secretaría 426/9. Inventario de 1795.

Otro juego de seis candeleros de chapa de plata con cruz correspondiente, y con almas de yerro, de dos palmos y medio de alto, y hechura muy regular, el que sirve diariamente.

Dos candeleros de chapa de plata de palmo y medio de alto y echura muy regular que sirven diariamente para las dos velas que h ay encendidas continuamente al Señor Sacramentado y a los costados del Sagrario, por fundación que se hizo para ello en Noviembre del año proximo pasado de 1791 el Señor Doctor Felipe Antonio de la Mata, Arcediano que fue de Moya, la qual aun no esta enteramente establecida y dichos candeleros los dono a la Iglesia para el espresado fin un Señor Canonigo.

Quatro candeleros, muy bajos y anchos de chapa de plata hechura de Milan, con arandelas de caños de Carmona, baciados por uno de los ocho que dio el Ilustrisimo Señor Olmo para el altar de Nuestra Señora del Sagrario segun se dira[18].

Incensarios

Dos incensarios medianos de plata con cadenas de los mismo, y cacueletas de yerro de echura muy regular, los que sirven en las funciones clasicas y cuando están a componer o limpiar los que se siguen.

Otros dos mas pequeños, tambien de plata con cadenas de lo mismo, y cazuela de yerro, los que sirven diariamente y cuadno estan a componer o limpiar los demas.

Navetas

Dos navetas para el incienso de oja de plata, con algunos bajo relieves, y de echura muy regula, y con sus cucharas de lo mismo que la una es algo mayor que la otra, sirviendo aquella para los dias clasicos, y esta para los demas.

Campanillas

Dos campanillas de plata con vadajos de lo mismo de echura y tamaño regular y sirven ambas diariamente y para las misas mayores.

Bugias

Dos bugias pequeñas de oja de plata, y echura muy regular que la una sirve para la luz que se les pone a los Señores obispos quando asisten al coro, a las tinieblas y otras funciones nocturnas; y la otra para alumbrar a los que echan las lecciones en los Maytines.

---

18 El inventario incorpora la nota siguiente correspondiente a este apartado: "Como el numero de candeleros espresados no sea suficiente para completar el que se necesita en el dia del Corpus, y su octaba, y otros muchos en que se expone el Santisimo Sacramento con motivo de las funciones de Rogativa, Desagravios, y otras que se encargan por el Rey Nuestro Señor y aun en los dias que celebran los Señores Ilustrisimos del Pontifical e los que se ponen por concordia bastante numero de luces no solo en el altar mayor y Mesa donde se consagran los oleos, sino tambien en las dos que sirven de credenciales: se ven en la precision los sacristanes de tomar doce candeleros prestados de los altares de Nuestra Señora del Sagrario y Nuestro Patrono el Señor San Julian".

Porta paces

Un porta paz de plata sobre dorada de chapa y poco mas de palmo de alto con asas y bajos relieves de lo mismo, y una esmeralda en medio del pedestal que esta destinado solo para los Señores Prelados.

Dos iguales tambien de plata sobredorada historiados de relieves de tamaño regular que sirven para dar la paz aun tiempo y en los dias clasicos a los individuos de los dos coros y a la Ciudad cuando asisten a las funciones de la Capilla Maior.

Otros dos mas pequeños de chapa de plata sobredorada historiados de relieves, que sirven diariamente.

Evangelistarios

Dos cajas hoja delgada de plata con sus goznes que figura cada una los forros de un libro de afolio sin manecillas aunque se conoce las han tomado, estando por lo exterior historiadas de vajo relieve conteniendo en su interior el evangelio de San Juan escrito en vitela y sirven en los dias clasicos y otros de portaevangelios que besan a un mismo tiempo los individuos de los dos coros.

Atriles

Dos atriles hoja de plata de echura y grandor regular que sirven diariamente en el altar maior sin distincion de clase, que el uno lo dono el Señor Presidente Cobarrubias, y el otro el Ilustrisimo Señor Olmo.

Ramilletes

Seis ramos de Azucenas de plata colocados en macetas de lo mismo sobredorada con pedestales de bronce todo de tres palmos poco mas de alto, es donacion hecha para el altar maior y funciones clasicas en el año mil setecientos y noventa por los Señores Arcedianos de Moya y Alarcón.

Quatro ramilletes hoja muy delgada de plata de un palmo de alto cada una sobre maceta de la misma oja y alma de madera los que estan colocados para adorno y simetría de las dos credencias colaterales del altar maior.

Lamparas

Dos blandones, en forma de pirámide o abujas de hoja de plata con alma de madera y zocalo de jaspe de cinco palmos de alto con luces de aceite para alumbrar el Santisimo que las costeo y doto con la condicion de que habian de estar en los lados del presbiterio el Señor don Juan Fernandez de Heredia canonigo de la Santa Iglesia.

Dos lamparas de plata de chapa de plata pequeñas y antiguas que las dio y doto para que estubieran a los lados de la entrada de la capilla maior el Señor Arcipreste Barba.

Ciriales

Quatro grandes de chapa de plata muy delgada lisos con vara corta de lo mismo y almas de yerro y de mader, que dos sirven para las festividades clasicas y otras dos diariamente.

Otros dos iguales de chapa delgada de plata cincelados, y con alma de madera pero sin vara destinados para que sirvan en el tiempo que se limpian o componen los otros.

Faroles

Dos pequeños cuadrados de chapa de plata con cristales y sin vara y con plantilla y caja de vela de yerro, los que llevan colgando del brazo los colegiales de coro para alumbrar al Santisimo en la Procesion del Corpus y su octava, los costeo y dio a la Iglesia el Ilustrisimo don Sebastián Ramirez y el segundo el Señor Presidente Cobarrubias.

Cetros

Ocho cetros de hoja de plata con varas de lo mismo y almas de yerro de echura antigua y diferentes en los remates o macetas, cada para de ellos, por servir para los caperos en las funciones de la Iglesia con respecto a las clases y las cuatro jerarquias de Señores dignidades y canonigos Racioneros, enteros y medios y capellanes haciendo suma falta tres de ellos mas a lo menos, para que suplan en los casos que ocurran frecuentemente de dar a limpiar o componer algunos y que el otro sirviera al Sochantre en las procesiones, quien tien que tomar en ellas uno de los destinados para otros caperos.

Tres varas de plata muy delgada remate y vara de lo mismo con almas de yerro y de echura lisa y regular, las que sirven diariamente una para el pertiguero y las dos restantes para los sacerdotes que echan en la Iglesia al tiempo que se celebran los oficios divinos.

Vandejas

Dos bandejas redondas grandes iguales en echura de chapa de plata historiadas las qsue fueron del Ilustrisimo señor Pimentel.

Otra mediana obalada, tambien de chapa de plata que la dio a la Iglesia el Señor don Juan de Quiñones, canonigo que fue desta Iglesia.

Otras cuatro pequeñas de hoja de plata y cinceladas.

Otras dos redondas hoja de plata cinceladas y medianas. Todas las que sirven para adornar y poner en las dos credencias colaterales al altar maior en las funciones de primera clase y otras que tiene que hacen la Iglesia en la ostentación correspondiente, las que dio a la Iglesia el Señor Duro, canonigo magistral della en el año de 1738.

Dos pequeñas de oja de plata echura regular que sirven para el lavatorio del preste en las misas diarias.

Otra pequeña antigua de chapa de plata que sirve en las funciones del cirio Pacual.

Otra tambien pequeña hoja de plata, ovalada destinada para los dias que el Señor obispo hace las ordenes en la Iglesia.

Tarros

Quatro tarros, de oja de plata de echura muy regular, y diferente, que uno sirve diariamente para el lavatorio del preste y los tres restantes para el adorno de las mesas credenciales en las funciones clasicas y lavatorio del Jueves Santo.

Hostiarios

Tres hostiarios lisos y regulares de hoja de plata y el uno sobredorado que sirven el uno diariamente en el altar mayor y los otros dos en los dias de comunion general.

Anforas

Tres anforas hoja de plata, lisa y de un grandor regular para los Santos oleos con platillo, taza y cucharilla, para la mezcla del Balsamo en los dias de su consagración.

Lignum Crucis

Un lignum crucis, colocado en una cruz estrecha de plata sobredorada de dos palmos de alto, hechura antigua y semigotica con alma de yerro y adornada con figuritas, perlas, algunos diamantes, rubies y dos esmeraldas que regalo a la Iglesia el Señor obispo Barrientos y sirve para las funciones del Viernes Santo y otras, como tambien para conjurar las tempestades el sacerdote destinado para ello[19].

Otro puesto en un adorno de plata filigrana muy tenue y delicada travajado en Roma que regalo a la Iglesia en el año del Señor don Alfonso Clemente de Arostegui y es el que se saca en andas en las procesiones que se hacen en los dias de su festividad y tiene el todo dos palmos y medio de alto.

Guiones

Dos cruces guiones con crucifixos, una mediana y otra pequeña de una echura muy regular son las que con las correspondientes varas de chapa de plata sobredoradas con alma de yerro y sirven según las clases para las procesiones claustrales y publicas.

19 En el siglo XVII, concretamente en 30 de agosto de 1642, en pleno auge de la devoción a la Cruz de Caravaca, la Catedral también poseyó una importante pieza de esta peculiar iconografía a la que se sumaban en sus frentes las imágenes grabadas de Cristo, la Virgen y San Julian. La cruz descansaba en un pie triangular cincelado y pesaba cerca de cinco marcos. (A.C.C. Secretaria 426/5. Inventario de 1641, f. 17v).

Calices y Patenas

Once calices con patenas y cucharilla, todos de plata y de distintas echura, que sirven diariamente para las capillas y altares de turno que hay en el ambito de la catedral los que muestra a veces no bastar para el surtido de Ministros por cuio motivo el año inmediato pasado de 1791 tuvo que comprar la Iglesia dos mas altos de los que tenia advirtiendo que quasi todos los antecedentes los tiene la Iglesia por donacion que la han hecho los Señores don Juan Fernandez Vadillo, don Pedro Portocarrero, los canonigos Valenzuela, Momeñe, Barrueta y Romana.

Frontal

Un frontal de chapa delgada de plata con abrazaderas de bronce sobredorado y varios adornos y targetas doradas sentado todo sobre armazon de madera, el que sirve para el Altar Mayor en todos los dias clasicos, Pascuas y Octavas y en los que se manifiesta Su Majestad Sacramentado el que se hizo poco años hace en Salamanca, desahaciendo uno viejo y pequeño que tenia la Iglesia supliendo la plata que faltaba el Señor Romana canonigo della.

Gradatina

Una gradatina hoja de plata muy delgada sobre armazon de madera de quatro trozos que sube en disminución presentando solo frente sin costados y en perspectiva la que carga en la mesa del Altar maior, hace juego con el frontal y recibe el alzado, trona o columnata que carga en ella.

Columnata

Un alzado, o trona, sobre quatro columnas sueltas con su copula y andas de quitar y pon, todo de chapa de plata muy delgada con almas de yerro y madera y su alzada sera de siete palmos, se pone sin andas sobre la gradatina en todas las funciones que se expone a Su Majestad Sacramentado en el altar maior para colocar dentro y en medio della el Biril, que sostiene la Sagrada hostia y con las Andas, para llevar asimismo en ella el Lignum Crucis, Santas Espinas y otras reliquias, como tambien la estatua pequeña de plata de nuestro Patrono el Señor San Julian en las procesiones claustrales y fuera de la Iglesia.

Biriles

Uno manual de plata, con ráfagas de lo mismo sobredoradas, y algunas nubes el que se coloca en el espresado alzado, o trona en los dias del Corpus y su ocatava, y en otros en que se expone a Su Majestad Sacramentado.

Otro pequeño de plata sobre dorada que le sirve de pie un caliz antiguo de echura semigotica con varias figuras y esmaltes tambien de plata sobre dorada destinado para dar la vendicion al pueblo con Su Majestad Sacramentado en todas las funciones que en se manifiesta.

Custodias

Una grande de plata de diez palmos de alto con el correspondiente biril de oro, sentado sobre un zocalo de madera, cubierto de una oja de plata muy delgada la que se compone en lo principal de pedestal de plata con alma de madera, sobre el que cargan tres cuerpos de arquitectura que cubren en disminución en forma de pirámide con escultura y adornos imaginarios y medallas de relieves y figuras en los sitios y partes principales, que representan pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento o alusivos a asunto para que se hizo la Custodia, que remata una efigie pequeña y proporcionada de Christo resucitado ideado y ejecutado todo por el celebre Maestro Francisco Alonso Becerril, la que dio rematada perfectamente tanto que con dificultad habra en España obras mas bien pensada y ejecutada, haviendo contribuido con la maior parte para los gastos della los Señores obispos don Diego Ramirez de Haro y don Gaspar de Quiroga y otros bien hechores individuos de la Iglesia la que sirve para llevar al Santisimo Sacramento en publico y hombros de sacerdotes el dia del Corpus y su octava, segun la loable costumbre de las Catedrales de España[20].

Otra custodia manual de chapas de plata con viril y pie de lo mismo con almas de yerro, la que sirve y se coloca dentro del alzado o trona de plata ya referida, para exponer en ella a Su Majestad Sacramentado en el altar Maior y sobre la graderia en los dias de la Ascensión, Desagravios y otros de rogativas y accion de Gracias.

Urna o Arca

Una urna de seis palmos de alto de chapa de plata delgada ajustada por dentro y fuera del armazon o alma que tiene de madera con varias piezas y algunos adornos que tiene sobrepuestos de bronce sobredorado la que esta destinada para reservar el Santisimo Sacramento el Jueves Santo en el monumento y carga sobre la peana de plata de Nuestra Señora del Sagrario por servir de nicho su trono como se dira.

Caliz de Oro

Un caliz de oro muy pequeño con varias figuras de relieve y su echura mosaica, con alma de plata y chapas en el pie de lo mismo y sirve para poner en el a Su Majestad Sacramentado el Jueves Santo en dicha arca el que dono para este fin a la Iglesia el Ilustrisimo Señor don Diego Ramirez obispo della.

20 Esta célebre custodia procesional se había visto enriquecida previamente en su ornato procesional con dos faroles de plata que fueron sufragados por la generosidad del doctoral Encina en la festividad del Corpus de 1725. (A.C.C. Secretaria.Inventarios 426/6, Inventario del Sagrario desde el año 1696 en adelante. Aumentos.). Es curiosa la coincidencia de este adorno, centrado en la presencia de luces en el trono de la custodia, con el idéntico y casi contemporáneo en fechas que se lleva a cabo sobre la custodia de la Catedral de Murcia por el patrocinio del obispo de Cartagena, más tarde cardenal, don Luis Belluga.

Cruz

Una cruz de palmo y medio de plata con crucifijo de lo mismo que se pone en el monumento desde el Viernes Santo hasta que se desarma, por estar echa a medida del hueco que queda y en otras funciones de Iglesia.

Efigies

Una efigie del Santo Patrono el Señor San Julian de dos palmos de alto de chapa de plata, con mitra, vaculo y capa plubial y una cestita en una mano tambien de plata, que es el que se saca en las procesiones y dentro de la columnata los dias que se celebra el Santo y su octava permaneciendo en ellas y en la capilla maior en la mesa que se hace y otra efigie la dio a la Iglesia para que sirviese en lo expresado el señor don Juan Antonio Castillo Dean de ella[21].

Otra de Santa Agueda de poco mas de un palmo de alta que esta arrimada a un arbol en accion de padecer el martirio todo de chapa de plata, excepto la peana.

Un adorno de alaxa de plata que su altura no llega a palmo con las efigies correspondientes de Jesús, Maria, Josef y figurada por detrás la fachada de una casa, representando todo la huida a Egipto y la dio a la Iglesia el Señor don Diego de la Plaza, canonigo en el año de 1738.

Otra tambien hoja de plata con la efigie recostada de la Santa Maria Magdalena haciendo penitencia tambien hoja de plata sobre armazon de madera, y sera el grandor de palmo y medio del quadro, el que dio un devoto a la Iglesia.

Otra que se reduce a una vandeja de palmo y medio en quadro de filigrana de plata muy delicada, que tambien dio a la Iglesia el Excelentisimo Señor Duque de Abrantes obispo della, en el año de 1726.

Estas quatro piezas han servido y estan destinadas para las mesas credenciales en los casos en que se sacan la imagen de Nuestra Señora del Sagrario y Arca del

---

21 La primera de estas imágenes referidas parece que se trata de la que donara con anterioridad a 1546 el Arcediano de Cuenca, don Juan Fernandez de Heredia, tal como figura en el inventario del tesoro del citado año: "Una ymagen del Señor San Julian con capa mitra e vaculo e una cestilla todo de plata con una peana de madera, de peso seis marcos". A esta donación seguiría otra, ya en plena Contrarreforma, verificada en en el cabildo de tres de febrero de 1595 cuando se reseñaba la entrega por parte del dean don Juan Antonio Catillo de "una ymagen del señor San Julian toda de plata muy bien hecha y labrada de peso 25 marcos con su peana, capa y mitra y baculo con unas piedras rubis en la mitra" (A.C.C. Libro de Visitas de 1584, f. 152). Sin embargo, no serían estas las únicas imágenes del patrón de la diócesis con las que contó el tesoro catedralicio ya que muy pocos años después, en 1600, se documenta otra nueva donación realizada por don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, el que fuera virrey del Perú, de "una figura y ymagen de plata del glorioso San Julian de medio cuerpo con su mitra de plata y ornado de guarniciones y molduras en reconocimiento de la mucha ayuda que habia recibido a lo largo de su vida de dicho santo, pues le habia dado siempre buenos viajes y sucesos". Esa donación del aristócrata se completó con la efectuada a la vez por su mujer de un riquísimo paño de seda de raso azul y bordado en oro y sedas de colores, "labrado en Indias" para el adorno, a manera de paño de túmulo, del arcà que custodiaba el cuerpo de San Julian. (A.C.C. Ibidem, ff. 161-161v).

Glorioso San Julian en Rogativa en tiempo de peste, langosta, falta de agua y otras calamidades que afligen al Reyno y al obispo.

Frontales

Dos frontales pequeños de chapa de plata muy delgada puestos sobre armazon de madera que el uno sirve para la capillita en donde estuvo colocado el cuerpo de nuestro patrono el Señor San Julian y ahora hay reliquias y el otro para formar la credencial cuando los Señores obispos hacen las ordenes en la Catedral y ambos para formar las mesas que se ponen en Capilla Maior y capilla de Nuestra Señora del Sagrario quando se manifiesta al publico el cuerpo de Señor San Julian y la Imagen de Nuestra Señora en tiempo de rogativa, sus festividades y octavas los que costeo y dono a la iglesia para estos fines el Ilustrisimo Señor don Joseph Florez Osorio, obispo della.

Reliquias

Una cabeza regular de chapa de plata muy delgada con peana de lo mismo y armazon de madera dado todo de encarnación que contiene dentro la cabeza de San Acario, la que dio a la Iglesia don Pedro de Acosta habiendola trahido el mismo de Roma[22].

Otras reliquias pequeñas puestas dentro de christales y engarces muy tenues de plata que se custodian en la capilla de Nuestra Señora del Sagrario, dadas a la Iglesia por diferentes señores obispos y otros bien echares aunque hay algunas en urnas doradas de madera.

Un marquito regular de chapa de plata delgada con algunos adornos dorados en los angulos en el que esta una pintura vajo de christal de la Cara de Dios que se venera en Jaen y regalo a la Iglesia años pasados el Señor Rubin obispo de aquella diócesis, Inquisidor General.

Corona

Una corona de echura regular de plata, que tien la imagen de Nuestra Señora que se venera y esta colocada en el Altar principal, que hay en la capilla que llaman onda.

---

22 Este busto relicario ya figuraba en el ajuar catedralicio con anterioridad a 1546. En el inventario de ese año ya se señala ese origen romano así como el nombre del donante cuya heráldica se mostraba en la base o peana. Esta cabeza hacía juego en el tesoro renacentista de la Catedral con otra de San Pedro, revestido de los atributos papales, legada por el cardenal de San Jorge y obispo de Cuenca, don Rafael Sansoni Riario, de quien era provisor el primero de los donantes citados. Sobre la relevancia de estos dos personajes véase M. MÁXIMO HERNANDO, "El cardenal de San Jorge y los hombres de negocios genoveses en Cuenca durante el reinado de los Reyes Católicos" en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval* t. 10 (1997), pp. 137-155.

Medallas

Cincuenta medallas de plata de tamaño regula, cada una con la Imagen de Nuestra Señora de la Asumpcion en el amberso y en reberso la del Señor San Julian que sirven para los ofertorios de los dias de primera clase y otros.

Macetas

Seis macetillas muy pequeñas, hoja de plata muy delgada que sirven para poner flores o ramilletes, y para el altar de Nuestra Señora del Sagrario quando se saca de su trono.

Broche

Un broche de plata sobre dorada con esmaltes de echura mosaica que sirve para la capa plubial conocida como anglicana que el Señor cardenal Albornoz dejo a esta Iglesia y se saca, según prebino, en las procesiones de los dias de San Clemente y San Blas[23].

Brasera

Una brasera pequeña ochavada hoja de plata con asas y chapa de yerro por dentro la que sirve para que el preste se caliente las manos en el inbierno.

Apuntador

Una vara de plata delgada y hueca para su maior permanencia que sirve para que apunte en los casos urgentes el Maestro de Ceremonias.

CAPILLA PARROQUIAL Y ALTAR DEL SEÑOR SANTIAGO EL MAIOR A LA QUE SURTE DE TODO LO NECESARIO LA IGLESIA CATEDRAL

Caliz

Un caliz regular con patena y cucharita todo de plata sobredorada que sirve diariamente.

23 Este singular ornamento litúrgico debido a la munificencia de este ilustre personaje, el cardenal don Gil de Albornoz, y nombrado en los diferentes inventarios como "la capa anglicana", seguramente por responder su labor bordada al conocido trabajo de "opus anglicanum" ofrecía una labor bordada en oro y sedas de colores "con muchas historias dende la Salutación hasta la circuncisión y la mision del Señor San Juan y la Asunción de la Virgen, en la cenefa de la misma obra que el cuerpo hay ocho figuras, cuatro en cada parte y cada de una de estas figuras es una de los coros de los angeles y conocese por el epitafio que cada una de ellas tiene a los pies en las cuales ay figuras de pajaros y leone, en la capita dos angeles con dos incensarios broslados de aljófar la cual solamente se usa en las fiestas que estan señaladas" (A.C.C. Inventario de 1546, s.f.)

Copones

Dos copones de plata, dorados por dentro uno maior que otro que sirven para reservar el Santisimo Sacramento y para las formas de la comunion.

Caxita

Una caxita pequeña de plata dorada por dentro y una crucecita de lo mismo destinada para llevar el viatico a los enfermos.

Crismeras

Unas crismeras pequeñas de plata con sus piguelas de lo mismo.

Concha

Una concha hoja de plata sobre dorada y de tamaño muy regular destinada para bautizar.

Lampara

Una lampara mediana hoja de plata con eslabones de lo mismo y hechura regular que costeo y dono a la parroquia el Señor don Juan de Villaescusa, canonigo.

CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL SAGRARIO DE VESTIR QUE EN EL SIGLO PASADO SE HIZO TODA ELLA DE JASPES Y ACOSTA DE MUCHOS DEVOTOS POR LA SINGULAR VENERACION QUE SE TIENE A ESTA IMAGEN EN LA CIUDAD COMO EN TODO EL OBISPADO NO SOLO POR LO QUE REPRESENTA SINO EN TAMBIEN POR LA TRADICION Y GRAVES FUNDAMENTOS QUE HAY DE QUE ES LA MISMA Y LLEVABA CONSIGO EL SEÑOR REY DON ALONSO OCTAVO CONQUISTADOR DE CUENCA Y QUE LA DEJO PARA SU SANTA IGLESIA.

Coronas

Dos coronas imperiales de plata sobredorada para Nuestra Señora y el Niño y la de Nuestra Señora tiene en el rostro de abajo doce perlas y entre ellas doce engastes esmaltados las que regalo a la Señora el Señor Zayas canonigo doctoral.

Correas o Chorreras

Dos correas de galon de ylo de oro en las que hay colocadas algunas veneras pequeñas y pectorales de plata sobredorada con esmaltes y piedras orientales las que se le ponen a Nuestra Señora y al Niño y todas son de dadivas de Señores obispos y otros devotos con una joya grande o portamanton de de oro con esmaltes algunos diamantes y esmeraldas de las que costeo mucha parte el Señor Ordoñez doctoral de la Iglesia.

Adorno

Un adorno estrecho de oja delgada de plata puesto sobre madera y de continuo alrededor del trono de Nuestra Señora que hace juego con la peana y sirve tambien para el Monumento.

Pedestal o Peana

Un pedestal regular de chapa de plata hecho a martillo con alma maziza de madera sobre el que esta puesta Nuestra Señora sirviendo tambien este pedestal para que descanse el Arca del Monumento y poner igualmente una imagen de la Concepción de vulto en el tiempo en que Nuestra Señora del Sagrario esta fuera de su trono.

Sacra

Una sacra hoja de plata con dos angeles de lo mismo que le sirven de adorno puesto todo sobre armazon de madera y en medio de la mesa de altar y esta y el adorno se hizo en el año de 1711 por devotos y con alguna plata vieja que tenia la Señora.

Frontal

Un frontal de hoja de plata muy delgada sentada sobre armazon de madera que costeo y dio a Nuestra Señora el Señor don Diego Ordoñez canonigo doctoral en el año de 1711 con la condicion de que no se habia de quitar del altar atendiendo a que aun que su mesa es de jaspe no esta con la decencia que deseaba ya que hacia buena simetría con lo demas y sirve tambien dicho frontal para el Monumento.

Salvilla

Una salvilla muy pequeña hoja de plata sobre dorada que sirve para que lleve en la mano la Señora la torta de mazapán y una vela la que dio para este fin el Señor obispo don Pedro Portocarrero.

Platillos

Quatro platillos muy pequeños con tres canutos cada uno todo hoja de plata muy delgada y dos que equivalen a arañas para bajarse y subirse con cordones en los que se ponen y encienden cavos de vela para las salves y demas funciones de Nuestra Señora.

Candeleros

Seis candeleros de chapa muy delgada de plata bajos y echura de Milan redondos y anchos de pie con arandelas de caños de Carmona los que dio a la Señora en el año de 1718 el Ilustrisimo Señor Olmo y sirven para su altar cuando Nuestra Señora esta fuera del trono.

Doze candeleros seis regulares y los restantes mas pequeños hoja de plata con cruz y crucifixo correspondiente y almas de yerro con unos serafines y adornitos sobredorados travajados a la moderna y de buen gusto costeado todo y regalado a la Señora por los años de 1792 y 1794 por el Señor don Juan Joseph Tenajas caballero de la distinguida orden de Carlos Tercero, Dean y Canonigo Doctoral que es actualmente de la Santa Iglesia. Importante su peso, echura, oro, armazon de yerro y demas 6.795 reales.

Sacras

Tres sacras del mismo gusto que los candeleros y de chapa de plata con armazon de madera que dio al mismo tiempo el espresado Señor Tenajas a nuestra señora para que le sirva todo en los dias clasicos y sus festividades echo cargo de que carecia de sacras y de candeleros suficientes y dcentes para ellas todo lo que importo diez mil ochocientos cincuenta y un reales.

Ramilletes

Ocho ramilletes pequeños hoja de plata muy delgada puestos en otras tantas macetillas de lo mismo, con almas de madera que sirven diariamente a Nuestra Señora.

Pabones

Dos paboncitos pequeños hoja muy delgada de plata con los pechos de caracolas y unas piedras falsas en las alas que se ponen en los dias clasicos a la Señora cuando esta fuera del trono y se lo dio el Señor don Juan Antonio Carrasco.

Atriles

Tres atriles regulares hoja de plata que son de la Iglesia destinados para el altar de Nuestra Señora y los dos colaterales que hay en su capilla, que el uno dio a dicha Santa Iglesia el Señor Presidente Cobarrubias y los otros dos son el pontifical del Ilustrisimo Señor Olmo obispo della.

Calices

Tres calices de plata sobredorada con patena y cucharillas que sirven diariamente para dichos tres altares y son de la Iglesia por ser de pontificales cuyos tres calices entran en el mismo de los once que ya van expresados.

Binageras

Tres pares de vinageras de chapa de plata lisas y muy regulares con sus platillos de lo mismo que sirven a dichos tres altares y son tambien de la Iglesia.

Campanillas

Tres campanillas pequeñas de plata que igualmente sirven todos los dias en los tres altares y son de la Iglesia.

Candeleros

Seis candeleros pequeños iguales y hoja de plata con almas de yerro que asi mismo sirven para los expresados tres altares que son de la Iglesia y del pontifical del Ilustrisimo Señor Portocarrero obispo della.

Cruces

Tres cruces pequeñas con crucifijos y peana de chapa de plata que dos sirven todos los dias en los altares colaterales y en las festividades de Nuestra Señora se pone en un altar otra maior como ya dejo insinuado y las espresadas cruces son della Iglesia.

Blandones

Dos blandones pequeños con pies triangulares de oja de plata y armazon de madera destinados para las achas que hay encendidas diariamente en el altar de Nuestra Señora y para el Monumento.

Araña

Una araña fija de plata con alma de asones de yerro y diez candeleros que dio a Nuestra Señora el 8 de junio de 1770 el Ilustrisimo Señor don Isidro Carvajal y Lancaster la que se enciende en las salves y festividades de Nuestra Señora.

Lamparas

Dos lamparas pequeñas de chapa de plata delgada con cadenillas y remate de lo mismo que estan colocadas en las dos pilastras que hay a la entrada de la capilla dadas y dotadas para el alumbrado por un devoto de Nuestra Señora.

CAPILLA Y ALTAR DE JASPE DEL GLORIOSO PATRONO DEL OBISPADO EL SEÑOR SAN JULIAN

Una urna regular de chapa de plata doble y en su interior alma de madera, labrada esta urna a sincel con tres cerrajas de yerro y algunos adornos de bronce sobre dorado en que esta el cuerpo del Señor San Julian la que costeo y dio en el año de 1695 el Ilustrisimo Señor don Alonso Antonio de San Martin, obispo de esta Iglesia[24].

24 Este mismo obispo asumió y costeó el relicario destinado a acoger el dedo de San Julián, teca que se daba a besar a los fieles en la festividad del santo. Dicho relicario se atenía, según describe un anterior inventario del tesoro, a "un relicario de plata sobredorada con su pie redondo y sobre el un bocel en que estan levantados cuatro serafines y entre ellos unos cestones de frutas y sobre ello una basa con cuatro cartelas y sobre ella cuatro serafines y sobre esto carga una pirámide triangular con sus remates y cierra con media naranja con su cruz, tiene tres vidrios de cristal, y dentro en engaste de plata dorada la sagrada reliquia" (A.C.C. Secretaría.Inventarios 426/6, Inventario del Sagrario desde el año 1696 en adelante). Es curioso la ausencia de este importante y rico relicario en el tesoro de la catedral de finales del siglo XVIII, tal vez, porque como tantas otras alhajas se vendió para financiar los elevados gastos que conllevó la transformación diciochesca de la capilla mayor y la realización de la nueva capilla de San Julián, el conocido transparente.

Caliz

Un caliz regular con patena y cucharilla de plata sobredorada con alma de yerro que sirven en el altar del Santo diariamente exceptuando los dias de primera clase y Pascuas y son de la Iglesia.

Vinageras

Un par de vinageras lisas con platillos y campanilla pequeña todo de plata que son de la Iglesia y sirven en los mismos dias.

Atril

Un atril de chapa de plata delgada y recercado que tambien sirve en el altar del Santo sin distincion de clases y es de la Iglesia.

Candeleros

Dos candeleros muy regulares de chapa de plata con alma de yerro que tambien son de la Iglesia y sirven diariamente exceptuando los dias de primera clase y Pascuas.

Frontal

Un frontal de hoja de plata sincelada con algunas cartelas y pasages de la vida del Santo y algunos adornos de bronce sobredorado puestos todo en armazon de madera que sirven diariamente y lo costeo y dio a dicho Santo el Ilustrisimo Señor don Josef Florez Osorio obispo desta Santa Iglesia.

Caliz y Vinageras

Un caliz con patena y cucharilla de oro, platillo, vinageras y campanilla de plata sobre dorada de buena echura que costeo y dio al Santo en el año de 1761 el Señor don Alfonso Zereceda Dignidad de capellan Mayor y canonigo de esta Santa Iglesia todo lo que sirve tambien en el altar Maior y dias de primera clase y Pascuas.

Sacras

Unas sacras de chapa de plata con figuras de lo mismo de buen gusto y excelentisamente trabajadas, que costeo y dio al Santo el mismo año el espresado Señor.

Candeleros

Seis candeleros medianos con cruz y crucifijo correspondiente de chapa de plata y almas de yerro que igualmente costeo y regalo al Santo en el mismo año el expresado Señor movido de la devocion y experiencia que tenia de las faltas que hacian estas alajas en su altar asi en sus festividades como en las clasicas del año pues se hallava sin la decencia que merece.

Araña

Una araña pequeña de plata de regular echura con doce candeleros y almas de yerro colocadas frente al cuerpo del Señor San Julian la que costeo y envio al Santo desde Mexico don Nicolas Peynado Valenzuela natural de la villa de Moya en el año 1751.

Lamparas

Seis lamparas de hoja de plata tirada en cilindro con varrotes de yerro para su subsistencia todas uniformes que fueron doradas y dotadas para el alumbrado, la una por la mesa capitular de la Santa Iglesia haciendo mas de tres siglos que hay memoria della. Otra por un Señor marques de Cañete virrey de Lima en el año de 1593; otra por don Pedro Sanchez Mercader en el año de 1599. Otra por el Señor marques de Valera en el de 1601 otra por don Pedro Luis Cabrera en el de 1607 y otra por don Francisco Salas Verdes en el de 1695; las que por ser antiguas y nada uniformes asi en grandor como en echura se han igualado a devocion del Señor don Vicente Trigueros y Monrroy Dignidad de Prior y canonigo que fue desta Santa Iglesia colocandose frente del Santo y en donde estaban las antiguas con los distintivos que apetecieron los donantes en las visperas de la conmemoración del Santo Dia 1 de septiembre del año proximo de 1791[25]*.*

Estas son las unicas alajas precisas, y necesarias de oro, y de plata que tiene al presente la Santa Iglesia de Cuenca para hacer con el decoro y magestad devida las funciones asi diarias como extraordinarias habiendose desecho de muchas en distintas ocasiones para sostener y reparar su fabrica no alcanzando para llevar los gastos las dadivas y donaciones que han hecho siempre sus individuos, como ha sucedido pocos años hace en los casos que han ocurrido de reedificar la mayor parte de su fachada principal por amenazar ruina la antigua, coadyubar (sic) a los gastos que tubo cuando se hizo de jaspes el Altar maior; y en reparar los muchos daños que padecio la fabrica, coro, y organos en un incendio que hubo, hallandose en el dia con el grave sentimiento de no poder valer deste auxilio por verse sin alajas ni caudales para mantener el culto con la obstentacion que pide una Cathedral como la de Cuenca y con la precision de gastar muchas sumas para renovar enteramente el armazon de todos sus dilatados tejados que asi mismo estan amenazando ruina según la declaracion que de orden del cabildo han hecho los maestros.

Don Joaquin Quintano *Don Juan Bautista*
Lopez Saez

25 Se tratan de las lámparas llevadas a cabo en 1794 por el platero madrileño Juan Navel y con las que se debió de rematar el grandioso adorno con el que se completó, bajo postulados academicistas, el sagrado recinto del patrono de la diócesis, tal como documentó A. LOPEZ-YARTO ELIZALDE, "Los plateros de la Catedral de Cuenca..." ob. cit, p. 274.

Concuerda este traslado con el imbentario original formado en virtud de la comision del Cabildo desta Santa Iglesia Cathedral por los Señores tesorero y obrero della; y para entregar al Ilustrisimo Señor don Felipe Antonio Solano del Consejo de Su Majestad obispo desta ciudad y su obispado saque esta copia que firmo en Cuenca a veintiséis de Junio de mil setecientos noventa y cinco.

Visitas a las platerías de La Coruña por el contraste-marcador de la ciudad, Juan Antonio Piedra, y protesta de los plateros (1788-1790)

MANUELA SÁEZ GONZÁLEZ
Doctora en Historia del Arte

El artífice Juan Antonio Piedra empezó a ejercer el oficio de marcador-ensayador de la ciudad de La Coruña el 15 de diciembre de 1787, comenzando a practicar las visitas al año siguiente[1].

Estas visitas ocasionaron protestas por parte de los plateros coruñeses que no estaban acostumbrados a que sus piezas fuesen reconocidas y examinadas y, menos aún, que le fueran impuestos castigos por la falta de celo mostrado en el desempeño de su oficio. Según se desprende de la documentación que manejamos, los marcadores gallegos no fueron muy escrupulosos en el cumplimiento de lo estipulado en las ordenanzas, en lo que se refiere a las visitas que estaban obligados a realizar a los talleres y a las tiendas abiertas al público donde se vendían objetos realizados con los metales nobles.

Por ejemplo, en Lugo, la Junta de Comercio y Moneda recuerda, insistentemente, al Ayuntamiento de la ciudad la obligación que tenía el marcador de realizar las visitas

1 El documento a que hace referencia este trabajo se encuentra en el Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Consejos, Legajo 8283.

a platerías y, en caso de fraude, remitir una lista de los infractores a dicha Junta[2]. En enero de 1786, en esta ciudad, el cargo de marcador se encontraba abandonado desde hacía más de año y medio por ausencia de José Casal, nombrado en 1775, quien se encontraba en paradero desconocido en el reino de Castilla "*...dejando deshamparado este empleo y sin esperanzas de que buelba a residirlo, por cuio motivo se puede experimentar un notorio fraude por falta del cumplimiento a lo prevenido por las Reales Instruziones y Pramaticas ...*". La vacante la solicitó José Liz y Orbazay, siendo nombrado en 15 de octubre de 1790 por Real Cédula[3].

Asimismo, en el consistorio de 29 de marzo de 1794 celebrado en Lugo, se acusa recibo de una notificación del secretario de la Real Junta de Comercio y Moneda en la que dice: "*Que à pesar de las reiteradas Providenzias tomadas por aquel Supremo Tribunal, y comunicadas à los corregidores, Alqaldes Mayores, y demas Justicias de este Reino en cuios Pueblos existen Platerias, se notan cada dia abusos muy perxudiciales al Publico en este ramo por faltar à la inviolable observancia de la Ley determinada, y mandada guardar en los dos preciosos Metales de Oro, y Plata...*"[4].

Juan Antonio Piedra no sólo se ocupó de marcar las piezas de los plateros coruñeses, sino que también ejerció su oficio con las piezas que su colega lucense, José Liz y Orbazay, realizaba en su taller como platero. Este artífice solicitó permiso, el 12 de enero de 1791, a la Junta de Comercio y Moneda para fabricar obras de plata y mantener obrador público por no percibir suficientes ingresos como fiel contraste marcador debido a los pocos plateros que llevaban sus piezas a marcar[5]. Propuso José Liz como marcador de sus obras a Piedra, esta proposición fue aceptada por la Junta de Madrid el 2 de abril de 1791[6], siempre que llevara todas las piezas por él fabricadas.

Las dos primeras visitas a las platerías de La Coruña las realizó Juan Antonio Piedra, en compañía de la justicia, el 15 de febrero y el 12 de marzo de 1788. Ambas dieron lugar a recursos de apelación presentados por el platero Vicente Vaamonde; lo mismo sucedió con otras llevadas a cabo el 19 de agosto del mismo año y el 29 de agosto de 1789.

En la primera visita, halló Piedra en la tienda de Vicente Vaamonde, nueve pares de hebillas de hombre que pesaron 4 marcos, 3 onzas y 5 ochavas y media; una guarnición de espada de plata que pesó, con un cubierto de filetes, 1 marco, 5 onzas y 6 ochavas, cuya plata, por la prueba del toque, le pareció a Piedra ser de ley, pero la recogió por no estar marcada y hallarse en el mostrador. También se encontraban en la tienda del mismo platero, dos anillos de diamantes y topacios que no reconoció ni recogió. La plata aprehendida, una vez ensayada resultó falta de ley;

2 Archivo Histórico Provincial de Lugo (A.H.P.-L.), Actas del Ayuntamiento, Legajos 55, 56, 57, 60 y 82.

3 A.H.P.-L., Actas del Ayuntamiento, Legajos 111 (antiguo) y 78.

4 A.H.P.-L., Actas del Ayuntamiento, Legajo 82.

5 A.H.P.-L., Actas del Ayuntamiento, Legajo 79.

6 Ibídem.

las hebillas tenían seis granos menos de lo establecido, y la espada y cubierto siete. El platero manifestó que había concluido la hechura la víspera de la visita, sin que estuviese a la venta, aunque se hallaban en el mostrador esperando terminar otros pares de hebillas para llevar todas las piezas a marcar.

En la segunda visita, halló en el taller del mencionado artífice un par de hebillas de oro, una de ellas sin terminar. Solicitó su entrega por no estar marcada, pero un hijo del platero y un oficial que allí se encontraban no la quisieron dar por estar ausente el artífice. Piedra tomó la citada hebilla y la pesó. Posteriormente mandó recoger la otra por medio de un escribano, y devolvió ambas marcadas por estar conformes a ley. Al día siguiente, Vaamonde fue a ver al corregidor acusando al contraste y al escribano del robo de la hebilla, y faltando al respecto a ambos. Posteriormente se retractó de esta acusación.

El corregidor de La Coruña dictó auto definitivo el 7 de octubre de 1788, expresando que "*... teniendo presente el poco regimen que hubo entre artifices plateros de esta motivada ciudad hasta aora, que con motivo del celo que ha demostrado el ensayador contraste, don Juan Piedra puso en orden el temor y atención que se merecen las reglas establecidas...*". Continúa el auto poniendo de manifiesto que la plata visitada y ensayada aunque la había encontrado el marcador falta de ley, no la había aprehendido, sino inutilizado las piezas mayores para que las fundiesen y pusieran a la ley establecida, sin ponerlas a la venta hasta que no se diese esta circunstancia, y las llevaran a contrastar; en caso contrario, serían castigados con las penas fijadas. Con respecto a las piezas menores, teniendo en cuenta que importaba más su trabajo que el valor de ellas les fueron devueltas a los plateros, pero previniéndoles que en lo sucesivo se abstuviesen de labrarlas sino lo hacían conforme a ley. También dio instrucciones a Francisco Méndez y a Vicente Vaamonde, para que se abstuvieran de mostrar falta de respecto y decoro al contraste y a los miembros de la justicia que lo acompañaran, y si así no lo hicieran "*se les castigará con rigor*".

Los días 14, 15 y 16 de octubre de 1788, el secretario del Ayuntamiento notificó a los plateros, Antonio de Ocampo, Vicente Vaamonde, Francisco Tinoco, Juan Salgado, Igancio Porrúa, Ramón de Soto e Ignacio Fernández Boán, los autos antecedentes quienes estuvieron conformes con ellos para ahorrarse gastos y molestias, y se comprometieron a pagar, mancomunadamente, la parte correspondiente en el prorrateo de los gastos, que alcanzó un monto de quinientos ochenta y siete reales y veintidós maravedís de vellón. Posteriormente, se produjo la entrega de la plata aprehendida e inutilizada a los citados plateros por orden del corregidor, poniendo de manifiesto Juan Antonio Piedra que la entrega de alhajas faltas de ley a los inculpados era contraria a las ordenanzas generales del año 1771.

Como resultado de estas visitas y de otra celebrada el 19 de agosto de 1788, el platero Vicente Vaamonde presentó demanda contra José Antonio Piedra por desacuerdo con el marcador. Expresó su intención de apelar ante el Rey y ante los señores de la Real Junta de Comercio y Moneda. Con este motivo, puso nueva demanda o acusaciones contra Piedra. El regidor, una vez vistas las "pretensiones"

introducidas por Vaamonde, hizo indagaciones y, el 10 de febrero de 1789, dictó auto poniendo de manifiesto que la intención del platero era calumniar al marcador con actos impropios, presentando para este fin testigos que habían sido encausados por estos mismos fraudes descubiertos por Piedra, como era el caso del artífice Ignacio Fernández Boán. El corregidor suspendió el interrogatorio y mandó a Vaamonde cumplir el auto definitivo, o mejorar la apelación que había interpuesto el 31 de enero de 1789.

El representante de Vaamonde presentó, en su nombre, un recurso de apelación el 28 de febrero a la Real Junta y, el 2 de marzo, obtuvo la Real provisión de emplazamiento para remitir los autos originales. Así lo hizo, y además de las visitas celebradas por el marcador el 15 de febrero y 19 de agosto de 1788, exhibió una denuncia de 17 de diciembre de 1787 sobre la utilización indebida, por parte de Piedra, de su marca; cobro excesivos de derechos de marcaje; el reconocimiento y valoración erróneos de un anillo de oro; la tasación de objetos de plata procedentes de una herencia a un precio perjudicial para la persona que la había adquirido, doña Ángela Font; y tasación inadecuada de unas cajas de plata, etc.

Con respecto a la utilización indebida de su marca con el nombre **Piedra**, en vez de **J./PIEDRA**[7], usada como contraste, contestó el marcador que el 15 de diciembre de 1787 había comenzado a ejercer su oficio, y por faltar solo quince días para finalizar el año, no le pareció conveniente hacer nueva marca por un período de tiempo tan corto.

En cuanto a la valoración de un anillo de oro con una piedra azul ochavada y en el medio un diamante engarzado en plata que poco más o menos tendría tres quilates, valorado cada uno en sesenta pesos, ascendía a dos mil setecientos reales vellón, más doscientos reales por razón de anillo y engarce, importaba todo dos mil novecientos reales, según la valoración que había hecho Piedra a Antonio de Salas. Este anillo le había pedido Vaamonde a Salas que lo llevase a tasar para comprarlo posteriormente e implicar con pruebas no ajustadas a la realidad al marcador, pues en el certificado de su valoración se especificaba una tasa a la alta y otra a la baja, y Vaamonde llevado de su malicia lo había comprado por la superior. Por otro lado, continúa manifestando el marcador que en lo que tocaba a piedras preciosas, su valor no sólo estaba en la estimación que hacía el sujeto que la realizara, sino que dependía de la calidad, tamaño, labrado, quilates, colores y nombres, pues aún entre los mismos expertos tasadores se observaban diferencias en el precio.

En la tasación de objetos de plata procedentes de una herencia que había adquirido Ángela Font, como ya hemos comentado, esta señora, que se consideraba agraviada en la tasa efectuada por Piedra, manifestó que ni el peso ni el precio eran correctos, y solicitó que cualquier otro platero, elegido por el juez, reconociera

---

7 La marca **J./Piedra** fue la utilizada como marcador. Véase: Y. KAWAMURA y M. SÁEZ, *Arte de la Platería en la Mariña Lucense. Siglos XVI, XVII y XVIII.* Lugo, 1999, pp. 40, 74 y 179, número de catálogo 191.

nuevamente las piezas. Piedra puso de manifiesto que cuando el escribano había solicitado sus servicios, le había preguntado en qué términos quería se ejecutase, si teniendo en cuenta el peso de la plata o la ley. La contestación que recibió fue que era suficiente que la pesara y que "*conceptuase el valor*". Después de la protesta, el corregidor le pidió que, bajo juramento, pusiese la ley de la plata y su peso, y así lo hizo.

Por lo que se refiere a la valoración de unas cajas de plata que según Vaamonde las había tasado Piedra inadecuadamente, ocasionándole importantes pérdidas, tal como se desprendía de la evaluación que según el platero habían realizado los contrastes de la Corte, Blas Correa y Antonio Castroviejo. La valoración del marcador coruñés ascendía a cuatro mil ciento veintinueve reales de vellón y siete maravedís, y la de los marcadores de la Corte a tres mil siete reales de vellón.

Al final de la exposición, pide el platero que las alhajas que se hallaban en depósito se llevasen a Madrid para ser tasadas y reconocidas por los contrastes de la corte. La Real Junta ordenó al corregidor remitir las siguientes piezas: un anillo con una piedra azul y un diamante en medio; un par de hebillas de hombre y clavillos de plata con sus charreteras; un puño de espadín de plata labrada; un cubierto de cuchara y tenedor; nueve pares de hebillas de distintos tamaños y una marca de hierro o acero. Todo lo solicitado fue enviado, y entregado en la escribanía de Cámara.

El ensayador y marcador mayor de los Reinos, Pedro Cano, procedió a examinar las piezas que se habían remitido a Madrid, y el resultado fue como sigue:

Piezas	**Número**	**Ley**
Hebilla	1	10 dineros 17 granos
Hebilla	2	10 dineros 21 granos
Hebilla	3	10 dineros 14 granos
Hebilla	4	10 dineros 19 granos
Hebilla	5	10 dineros 19 granos
Hebilla	6	10 dineros 17 granos
Hebilla	7	10 dineros 17 granos
Hebilla	8	10 dineros 16 granos
Hebilla	9	10 dineros 21 granos
Cubiertos	10	10 dineros 16 granos
Espandín	11	10 dineros 8 granos

Pedro Cano firmó los resultados del informe en Madrid el 10 de abril de 1790. En él se observa estar las piezas faltas de ley.

Juan Antonio Piedra, además de las alegaciones que presentó referentes a las acusaciones de Vaamonde, manifestó que todas las denuncias del platero habían sido "*el resultado de la puntual observancia con que el contraste entró ejerciendo aquel empleo, rompiendo e inutilizando las alhajas que por abuso le consentian trabajar y vender sus antecesores, sin marcas y faltosas de ley*", y se dejaba ver que "*siendo nueve comprendidos en aquellas visitas, y un colejio formado de plateros que solo comprende trece, y todos resentidos del contraste por aquella dicha observancia*"[8]. Sin embargo, todos los plateros, a excepción de Vaamonde se habían sujetado a las ordenanzas sin poner dificultad alguna. En cuanto a la acusación de la tasa de alhajas que habitualmente habían sido reconocidas por medio del toque, fácilmente se comprendía el error que resultaba de esta prueba, pues el único método fiable era el realizado por medio de ensaye. A él se negaba Vaamonde por eso no llevaba los rieles, con los que fabricaba las piezas, a marcar como estaba establecido en el titulo I, capítulo IX del año 1771 que decía "Lleven los rieles a los Marcadores públicos para que los reconozcan y ensayen, y si estubieren arreglados a la Ley marquen una punta de ellos, la que guarden los artífices para el cotejo de las obras que de ellos hagan", exponiéndo las piezas al engaño.

La última visita a los obradores y tiendas de los plateros, a que hace referencia este documento[9], tuvo lugar el 29 de agosto de 1789; se realizó a instancia del corregidor de la ciudad, don Francisco Javier Mosquera de Puga, acompañado del contraste ensayador, don Juan Antonio Piedra, y del escribano para evitar que "*...el público experimente perjuicio en la compra de alhajas de plata y oro que los plateros de esta ciudad fabrican y benefician, y que en ellas se observe lo prevenido por las Leyes de estos reinos, ordenanzas y órdenes de la Real Junta de Comercio y Moneda...*".

Se pasó a inspeccionar los obradores y tiendas de los plateros y el resultado fue el siguiente:

En el obrador de Ignacio Porrúa, hallándose éste ausente por enfermedad, les atendió su hijo Silvestre, encontró que toda la plata estaba marcada y contrastada, y no había ninguna pieza empezada.

En el de la viuda de Francisco Méndez que corría a cargo del oficial platero Roque Varela de Andrade, se halló que toda la obra puesta en el mostrador estaba marcada y contrastada, a excepción de unas hebillas de plata inconclusas, ofreciéndose, una vez terminadas, a llevarlas al contraste para marcar.

En el de José Araujo, se estaban realizando seis candeleros de plata ensayada.

En los obradores de Ignacio Fernández, Francisco Tinoco, Francisco Salgado y Manuel da Costa, toda la plata que tenían en los mostradores estaba marcada y contrastada.

---

8 El Colegio de Plateros de La Coruña fue aprobado por Real Cédula el 5 de junio de 1787. Véase: X.R. BARREIRO FERNÁNDEZ, "Los orfebres coruñeses del siglo XVIII". *Actas del Curso de Orfebrería y Arquitectura religiosa*. La Coruña, 1994, pp. 137-146.

9 A.H.N., ob. cit.

En el de Ramón de Soto Rioboo, la plata puesta en el mostrador estaba marcada y ensayada; un tenedor de plata tenía la marca del contraste de Córdoba.

En el obrador de Ramón Zapata sólo encontró un poco de plata en piezas que estaba trabajando para hacer una peana para la imagen de un santo. Esta plata antes de comenzar la obra la había llevado al marcador que la había encontrado conforme a ley.

Cuando inspeccionó el taller de Vicente Vaamonde halló las piezas expuestas a la venta marcadas, a excepción de cuatro pares de hebillas pequeñas de zapatos, y habiéndole reconvenido que carecían de marcas, respondió el platero que no lo había hecho por ser pequeñas y no haber espacio para ponerlas, advirtiéndole el marcador que debió de haberlo hecho antes de fabricarlas. El corregidor decidió absolverlo de la culpa por tratarse de una menudencia. Al pasar al obrador para ver las piezas que estaba labrando, según establecía el título III, capítulo I[10], relativo a las visitas, encontró cuatro candeleros de mesa que registró con la prueba de toque. Ante la duda que presentaba el resultado, comunicó al corregidor que era necesario proceder al ensayo, protestando Vaamonde, aludiendo "*fríbolas razones*" que por no estar concluidos no necesitaban todavía ser examinados; manifestando, al mismo tiempo, que nunca había ensayado plata alguna y no lo iba a hacer en lo sucesivo, mostrando con estas advertencias el poco respecto tenía a las órdenes que lo previenen. Se recogieron los candeleros para proceder el marcador a su ensayo, a la mayor brevedad posible, y en caso de estar conformes se devolverían al platero para que continuase con su trabajo.

El escribano del Ayuntamiento certificó todo lo anteriormente expuesto y firmaron el documento el corregidor y el contraste.

Al día siguiente de la visita, Piedra comunicó al corregidor el resultado del ensaye de los cuatro candeleros de mesa, certificando que la ley era de diez dineros y veinte granos, estando, por lo tanto, faltos de cuatro granos. Especificó que las piezas tenían las características siguientes: "*Los pies de martillo, atomatados con filetes y medias cañas altas y vajas las vasas vaciadas de dos metales con el mismo lavor, uno y otro por perfeccionar, su peso nueve marcos, una onza, siete ochavas y tres tomasen*" y para que así constara firmó dicha certificación en la fecha indicada anteriormente. Pidió al corregidor que los pusiera en depósito de quien creyera oportuno, mientras no se realizara la entrega de ellos a la Real Junta de Comercio y Moneda para ser reconocidos por el ensayador mayor.

El 15 de septiembre, el corregidor envió un escrito al marcador, notificándole procediese a inutilizar los candeleros, los entregara a Vicente Vaamonde para que arreglara la plata a la debida ley, y pagara los derechos de ensaye. Tres días más tarde, el escribano notificó el auto a Vaamonde quien manifestó estar dispuesto a obedecer con "*la benerazion devida*"; sin embargo, de no constarle que los cande-

10 Visitas mensuales a las platerías.

leros que sacaron de su obrador fuesen los mismos que le entregaban inutilizados por no estar presente cuando se realizó el ensayo, según estaba estipulado en las ordenanzas, ni que la plata se hallara falta de cuatro granos. El platero satisfizo diez reales de vellón por los derechos de ensaye.

El 17 de julio de 1790, los señores de la Real Junta General de Comercio, Moneda y Minas, confirmaron el auto definitivo de 7 de octubre de 1788 con las costas; y multaron a Vicente Vaamonde con cincuenta ducados por reincidir en trabajar piezas falta de ley, halladas en su tienda y obrador en la visita practicada el 29 de agosto de 1789. Esta multa se aplicaba conforme a las Ordenanzas Generales de 1771, con apercibimiento de que si en lo sucesivo no se ajustaba a labrar las alhajas a la ley prevenida, se le castigaría con todo rigor.

Se pasaron los autos al tasador general de pleitos que practicó la regulación de costas, ascendiendo a doscientos sesenta y cinco reales y treinta y dos maravedís de vellón. A esta cantidad se aumentarían los derechos de despacho y lo que le correspondiere en la tasación de 16 de octubre de 1788.

Los señores de la Real Junta de Comercio y Moneda mandaron se cumpliera lo anteriormente expuesto y firmaron el escrito en Madrid el 9 de octubre de 1790.

Los Sánchez Reciente, una famila de plateros del Setecientos sevillano

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

La familia de plateros Sánchez Reciente es una de las más sobresalientes en el panorama artístico sevillano del siglo XVIII. El reconocimiento oficial, su obra en plata labrada y sus inmersiones en otros campos artísticos hacen de los dos orfebres de este linaje, figuras claves para entender la plástica hispalense de estos años. Así pues, hemos tenido a bien indagar sobre sus biografías, centrándonos en el patriarca, don Tomás Sánchez Reciente, de meritoria y prolija actividad profesional durante el segundo cuarto del siglo, y en la de su discípulo más amado, su hijo Eugenio, quien continuará sus pasos en la Sevilla del tercer cuarto de la centuria, aunque con menor fortuna que su progenitor[1].

Sin lugar a dudas, el más destacado artista de la familia fue don **Tomás Sánchez Reciente**. De origen madrileño, parece que nació en la capital española hacia 1690, siendo hijo de Bernabé Sánchez Reciente y de María Armenta y Trillo, los cuales eran moradores de la parroquia de San Luis. Debió trasladarse a Sevilla junto a toda su familia hacia 1710, ya que en la misma también residirán su madre y sus hermanos,

1 Los Sánchez Reciente han sido estudiados en las siguientes obras: M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992.

como daremos a continuación buena cuenta de ello[2]. La fecha de referencia que tenemos para constatar su presencia en la capital hispalense es la de su casamiento en 1714 con la sevillana Juana Bermejo, hija de Simón Bermejo y Margarita de Guzmán, miembros ambos de familias de oribes[3]. Parece que su situación económica durante estos años de juventud no era muy buena, ya que al emparentar con su nueva familia no aporta las tradicionales arras, mientras que su esposa sí le entrega su dote, la cual no hemos podido localizar entre la documentación consultada[4]. Creemos que para ese mismo año ya poseía la maestría en oro, o al menos sería oficial en este arte, ya que era habitual entre los profesionales del oficio que su matrimonio coincidiese con su emancipación laboral. En 1720 tuvieron a su único hijo Eugenio Sánchez Reciente[5]. Probablemente gracias a su maestría en la labra del oro, ya que sino no se entendería, le llegó su primer trabajo documentado de relevancia. Aconteció el 5 de octubre de 1723, cuando concertaba con el jesuita Alberto González un frontal de altar para la iglesia del Colegio de San Hermenegildo[6], constituyéndose como fiadores su hermano el maestro librero e impresor Francisco Sánchez Reciente, y el también platero de oro Juan Manuel de Pineda, cuñado de Tomás por estar casado desde 1711 con la hermana de su mujer, María Josefa Bermejo, y con el que se formará también su sobrino José Bermejo[7]. De hecho, al referirse a su oficio elude especificar la rama a la que pertenecía dentro de la platería, aunque, tal y como aparece en el documento, coincidiría en el "*mismo ejercicio*" con su cuñado Pineda. En el concierto se compromete a hacer un frontal de martillo y relieve, detallándose una serie de condiciones que empiezan por la que hace alusión a las técnicas y materiales que debía emplear el platero. Se mandaba hacer la pieza toda cincelada por delante, perfilado a buril, y aligerando la plata en la parte trasera para ir atornillada al altar. En la segunda condición se obligaba el jesuita a entregarle toda la plata necesaria de ley de 74 quilates, que sería la misma ley que tendría la plata en el frontal labrado, lo cual debía certificarlo el contraste de la ciudad. En la tercera sus fiadores se comprometían a respaldarlo en caso de no entregarlo a su tiempo,

---

2 Todos estos datos los hemos extraído del poder para testar que el matrimonio escrituró en 1741 y que haremos alusión más tarde. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Protocolos Notariales de Sevilla (a partir de este momento AHPSe. SPNSe.), Legajo 5202, oficio 7, libro 1741, fol. 98r-v.

3 No tenemos certeza documental sobre si Simón Bermejo fue también platero de oro, aunque sí lo fueron su cuñado Juan Manuel de Pineda, hijo del también platero Juan Manuel de León y Pineda, y su sobrino José Bermejo. J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla, desde los siglos XIII al XVIII*. Tomo II, Sevilla, 1900, pp. 233, 287; M.J. SANZ, ob. cit., t. II, p. 28.; J.M CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 384.

4 De nuevo este dato lo conocemos por la referida carta testamentaria anterior, en la que se hace hincapié en este punto.

5 En el mismo documento, se declara que Eugenio tenía 21 años de edad, por lo que debió nacer en dicho año.

6 AHPSe. SPNSe., Legajo 13102, oficio 19, libro 1723, fol. 1140r-v.

7 Esta fecha de casamiento es declarada en un poder de testamento que dará este platero en 1730.

y en la cuarta, el jesuita se obligaba a pagarle, una vez terminado el frontal, por su trabajo y ayuda de oficiales, trescientos pesos en escudos de plata.

Si no fuese por la claridad de la firma y su coincidencia con la de los restantes documentos que ofrecemos seguidamente, creeríamos que estamos ante dos personas diferentes. De hecho, ante el mencionado encargo, nos parecen sorprendentes los conciertos que, días más tarde, firmaba para su aprendizaje con varios plateros de mazonería. El 16 de octubre lo concertaba con Manuel Fernández de Hoces por el tiempo de tres años[8], escritura que fue anulada el 22 de octubre sin que sepamos la causa de dicha revocación[9], volviendo a concretar un nuevo periodo de tres años de aprendiz con Jacinto de Aguirre el 4 de noviembre[10]. En todos estos documentos el mismo Sánchez Reciente declara tener más de veinticinco años, una edad muy avanzada para aprender el arte de la platería, cuando lo normal en estos casos era hacerlo durante la adolescencia. Ello esclarece y reafirma nuestra posición al creer que se trataba de un platero de oro que llegado de Madrid, y ante las mejores posibilidades que le ofrecía la labra de la plata, se decantase por esta producción. Además, a todo esto habría que unir que este último concierto ajustaba sólo la enseñanza en el arte de la plata y no comprometía a Jacinto de Aguirre a darle alojamiento, comida o vestido. No hay duda que la razón que le llevó a establecer estos vínculos con expertos en la materia, estaría en parte relacionada con el encargo de envergadura que tenía que entregar en seis meses, perfeccionando con ello sus conocimientos en esta rama de la platería de la que no era especialista.

No obstante, parece que tras estos años de aprendizaje tampoco necesitó tener el título para trabajar en Sevilla, documento que finalmente obtuvo el 20 de julio de 1728, pasados ya los treinta años, con la hechura de un tintero cuadrado[11]. Tras esta fecha será cuando comiencen a documentarse trabajos propios, como la hechura de varias piezas de plata que en 1729 realiza para la parroquia de Valverde del Camino (Huelva)[12]. Sin embargo, su valía y reconocimiento le llegará cuando se traslade la Corte de Felipe V a Sevilla en 1729, ya que el 16 de marzo de 1730 será nombrado platero de Cámara, jurando su cargo en Cazalla de la Sierra varios días más tarde, el 21 de este mismo mes[13]. Quizás le pudo valer el diseño del arco que se levantó en 1729 para la entrada del monarca, y cuyo grabado se le ha venido atribuyendo, pues junto a su hermano, poseía una imprenta que regentará como veremos con

---

8 AHPSe. SPNSe., Legajo 8726, oficio 14, libro 1723, fol. 788r-v.

9 AHPSe. SPNSe., Legajo 8726, oficio 14, libro 1723, fol. 825r-v.

10 Este último dato fue dado en su momento por Gestoso, el cual recogía la fecha de 14 de noviembre, aunque el documento localizado del mismo aprendizaje presenta la fecha expresada en el texto. J. GESTOSO, *Ensayo para un diccionario...* ob. cit., t. II, p. 321. AHPSe. SPNSe., Legajo 8726, oficio 14, libro 1723, fol. 845r-v.

11 J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario...* ob. cit., t. II, p. 321.

12 M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, t. I, p. 144.

13 F. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 409.

posterioridad, aunque luego no participó como platero en el coste del mismo[14]. Este mismo año, concretamente el 15 de abril de 1730, recibía un poder para constituirse en albacea de su hermano Juan, presbítero y profesor de matemáticas en el Colegio de San Telmo, para que, en caso de muerte, ordenase su testamento, convirtiendo en heredera universal a la madre de ambos, y si ésta falleciera antes que él, dichos bienes serían entregados a sus otras dos hermanas, Manuela, aún doncella, y Catalina, viuda de Benito del Castillo[15]. Un día más tarde, hacían lo mismo Tomás y Juana, ambos licenciándose para otorgar sus testamentos, al igual que a sus hermanos Francisco y Juan, y a su cuñado Juan Manuel de Pineda si ellos faltasen[16]. Este último, hijo del platero Juan de León y Pineda y de Juana Jacinta de Pintos, también escrituraba otro poder testamentario el 18 de abril, apoderando ahora a su cuñado Tomás y al hermano de éste, Francisco[17].

De esta década, a pesar de su alto cargo como platero regio, pocas son las noticias tenidas de su persona. Conocemos que el 19 de enero de 1736 vendió unas casas en la collación de Santa María al pintor Gregorio de Espinal[18], además de la entrada como aprendiz en su taller de Juan Aurero Saldaña en este mismo año[19]. El 27 de junio de 1738, en nombre de su hermano Francisco, arrendaba una casa situada en la calle Sierpes al escribano Diego Ramírez Farfán por el tiempo de dos años[20]. Durante 1738 la parroquia de Santa Ana de Triana le hacía entrega de 507 reales por un hisopo, un incensario y un copón dorado, entrando en esta cuantía igualmente el arreglo de la cruz morada de manga y las coronas de las titulares de la parroquia, además de otras reparaciones menores[21]. El 20 de febrero de 1739 hacía una declaración testamentaria junto a su cuñada María Josefa Bermejo sobre la muerte de Juan Manuel de Pineda el 29 de diciembre del año anterior, en la cual queda bastante claro que el platero de oro, debido a sus deudas, no dejaba nada en herencia, por lo que no había nada que ordenar[22]. El 24 de mayo de 1740, volvía a arrendar la vivienda de la calle Sierpes en nombre de su hermano, debido a que éste residía en la villa pacense de Fuente de Cantos[23]. En esta ocasión el arrendatario era el maestro barbero Francisco Lagos y lo hacía por un año y por 30 reales de vellón al mes. A estos años parece corresponder la primera obra que tenemos de

---

14 En el mismo aparece el anagrama SZ que se ha atribuido a los Sánchez Reciente. J.M. SERRERA, A. OLIVER y J. PORTÚS, *Iconografía de Sevilla*. 1650-1790. Madrid, 1989, pp. 91, 249; M.J. SANZ, *Una hermandad gremial: San Eloy de los Plateros. 1341-1914*. Sevilla, 1996, p. 188.

15 AHPSe. SPNSe., Legajo 10348, oficio 16, libro de 1730, fol. 146r-v.

16 AHPSe. SPNSe., Legajo 10348, oficio 16, libro de 1730, fol. 147r-v.

17 AHPSe. SPNSe., Legajo 10348, oficio 16, libro de 1730, fol. 151r-v.

18 AHPSe. SPNSe., Legajo 8740, oficio 14, libro de 1736, fol. 32r-v.

19 M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana...* ob.cit., t. I, p. 227.

20 AHPSe. SPNSe., Legajo 8743, oficio 14, libro de 1738, fol. 635r-v.

21 M. ILLAN y E. VALDIVIESO, *Noticias artísticas de platería sevillana del archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII*. Sevilla, 2006, p. 200.

22 AHPSe. SPNSe., Legajo 10350, oficio 16, libro de 1739, fol. 2r-v.

23 AHPSe. SPNSe., Legajo 5201, oficio 7, libro de 1740, fol. 103r-v.



LÁMINA 1. *TOMÁS SÁNCHEZ RECIENTE. Custodia (1740). Parroquia de Oliva de la Frontera.*

su obrador, una custodia de sol barroca conservada en la parroquia de Oliva de la Frontera (Badajoz) (lám. 1), la cual ostenta por primera vez su marca de autoría que lleva su segundo apellido en un rectángulo apaisado: RESIENTE. En este caso la documentación es clara a la hora de establecer el momento de su llegada a esta localidad pacense, 1740, por lo que no tenemos dudas sobre su adjudicación[24]. Además, ello se corrobora si tenemos en cuenta que la marca de la ciudad y la del contraste Juan Caballero, fijan su cronología a finales de la década de 1730[25]. Existe también en esta parroquia una cruz parroquial que según la documentación llegó junto al ostensorio, y que a pesar de estar sin marcar, puede que proceda también de este mismo taller[26].

Ya en la década siguiente, nuestro platero se convierte en la figura más relevante y sobresaliente de la orfebrería sevillana de este periodo. Conocido es el concierto que va a firmar con el mayordomo de la parroquia de San Miguel de Morón de la Frontera y con su Hermandad Sacramental, para el diseño y realización del altar eucarístico de plata, que a partir de 1741 comenzará a construir y que le llevará siete años acabarlo[27]. No obstante, gracias a la revisión de las fuentes documentales, podemos ahora concretar el pago de la obra que se llevó a cabo en dos partes: una en 1743 por la que se le abonaron a Sánchez Reciente 38016 reales y medio, y otra partida de 46000 reales cuando entregó el trabajo completo en 1747[28]. Realmente, a nuestro orfebre se debe la grada, el manifestador y el dosel, a los que luego, en años posteriores, se le añadieron el frontal de altar y los basamentos con las figuras de San Isidoro y San Leandro[29]. Sin duda, es una obra monumental que toma como referente, al igual que lo harán otros plateros de esta centuria, el gran altar construido por Juan Laureano de Pina entre 1688 y 1695 para la Catedral de Sevilla[30].

Volviendo a los datos tenidos sobre su vida familiar, el 13 de abril de 1741, de nuevo Tomás otorgaba junto a su esposa un poder común para testar[31]. En él, además, lo hacían extensible a los que serían sus albaceas en caso de fallecimiento,

24 A.J., SANTOS MÁRQUEZ, *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz* (en prensa).

25 M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana...* ob. cit, t. II, p. 47; J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. XCVII.

26 No obstante, según Tejada Vizuete, esta obra pudo ser labrada en un taller local por su parentesco con otras cruces de cercanas poblaciones, F. TEJADA VIZUETE, *Platería y plateros bajo-extremeños. (Siglos XVI-XIX)*. Badajoz, 1998, p. 63.

27 La parte del altar de plata realizada por Sánchez Reciente fue destruida en 1936. J. HERNANDEZ DÍAZ y A. SANCHO CORBACHO, *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1937, p. 169.

28 Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGASe.). Inventarios, Legajo 694.

29 El frontal es obra labrada por José Guzmán, terminada en 1784, al igual que las repisas que fueron entregadas en 1791. Las figuras de los santos fueron labradas por el platero cordobés Manuel Azcona entre 1806 y 1813. J. HERNANDEZ DÍAZ y A. SANCHO CORBACHO, ob. cit., p. 169; A. SANCHO CORBACHO, *Orfebrería sevillana (Siglos XIV-XVIII)*. Sevilla, 1970, nº 102, 103.

30 M.J. SANZ, *Juan Laureano de Pina*. Arte Hispalense nº 26. Sevilla, 1981, pp. 117-119.

31 AHPSe. SPNSe., Legajo 5202, oficio 7, libro de 1741, fol. 98r-v.

sus hermanos Francisco y Juan, el sobrino de ambos José Bermejo, y el platero de oro Raimundo Rodríguez. En este poder testamentario, establecen como heredero universal de sus bienes a su hijo Eugenio, soltero aún por poco tiempo, ya que el 7 de mayo de 1741 se fijaba la dote y arras para su casamiento con doña Rosa de Menalta Velázquez, hija de José de Menalta y de Isabel Teresa Velázquez[32].

En 1742 era veedor de la hermandad de San Eloy de maestros plateros[33]. El 24 de abril de 1742 firmaba la carta de pago por valor de 60 reales por la plata puesta en un misal, un tintero y un nuevo cañón para un varal del palio sacramental, todo ello perteneciente a la parroquia sevillana de Santa Cruz[34]. El 3 de abril de 1743 daba recibo, junto a Miguel de Sosa y Nicolás de Cárdenas, de parte del pago de un total de 630 reales al pintor Domingo Martínez por el estofado, dorado y encarnado de la escultura de San Eloy[35]. El 30 de este mismo mes, firmaba una carta de pago por valor de 370 reales, por la cruz que labró para el estandarte de la cofradía de la Vera Cruz de la parroquia de Castilblanco de los Arroyos[36].

En 1746 se comprometía a realizar otra de sus creaciones donde nos vuelve a demostrar su polifacética actividad artística. Concretamente, el 29 de enero de dicho año, concertaba junto a su esposa, y teniendo a su hijo como testigo, la hechura de una escultura de San Bruno penitente con el prior y monjes de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla[37]. La figura, desaparecida en la actualidad, debía ser de bulto redondo y toda de plata, siguiendo un modelo de madera. Nuestro platero alegaba que por el valor añadido que suponían los moldes de la fundición a la cera perdida, trabajaría a martillo sobre chapas de plata, utilizando para ello un candelero de hierro que igualmente la Cartuja debería suministrarle. La obra tendría partes en plata en su color y otras doradas, utilizando para ello oro y cobre, imprimiendo así un mayor realismo a las encarnaduras y vestiduras del santo penitente. El monasterio se comprometía a darle toda la plata que necesitase, siendo todo ello contabilizado por el platero, el cual igualmente exigió que este material fuese ensayado en la Casa de la Moneda, para que no hubiese confusiones posteriores con respecto a su ley. Por la hechura recibiría el maestro en varios plazos 600 pesos de plata y tenía que entregarla en octubre de ese mismo año, aunque parece que no se estrenó hasta el día del Corpus Christi de 1748, esto es, el 13 de junio, teniendo un peso total de 178 marcos y 2 onzas de plata, además de una cadena de oro con un relicario que pendía del cuello del santo que pesó 8 onzas y media y 2 tomines. Aunque en la escritura de obligación el platero no tenía que hacer los elementos iconográficos

32 AHPSe. SPNSe., Legajo 8747, oficio 14, libro de 1741, fols. 302r-303v.

33 M. J. SANZ, *La orfebrería sevillana...* ob. cit., t. I, p. 277.

34 M. ILLÁN y E. VALDIVIESO, ob. cit., p. 198.

35 M. J. SANZ, *Una hermandad gremial...* ob. cit., p. 207.

36 J HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO y F. COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1943, t. II, p. 291.

37 J. GESTOSO, "Sobre Orfebrería Sevillana". *Revista de Morón* nº 15, Sevilla, 1915, pp. 107-115.

que le acompañaban como la calavera, el crucifijo y los atributos episcopales, parece que la tardanza en su estreno se debió a esta causa.

Otra de las grandes obras que realizó por estos años y que afortunadamente sí se conserva, es la cruz parroquial de la iglesia de Santa Ana de Triana, templo que de nuevo confiaría en él para la renovación de su emblema crucífero y en el que dejó su firma y el año de su finalización, 1747[38]. En esta obra se plantea un modelo de cruz barroca muy original, sobre todo por la concepción arquitectónica del nudo que adolece de una clara influencia de la retablística de estípites del momento. Este mismo año, concretamente el 2 de junio de 1747, doña Juana Bermejo muere, quedando a partir de este momento viudo y a cargo de la familia de su hijo, tal y como posteriormente él mismo declarará[39].

Pero su faceta como tracista de retablos no sólo quedó plasmada en el altar de plata de Morón, sino que a él se debe el diseño de dos joyas del retablo barroco sevillano, los marmóreos situados en el crucero de la parroquia del Sagrario de Sevilla. Estas piezas fueron concertadas el 19 de noviembre de 1748 por el arquitecto Manuel Gómez y el canónigo de la Catedral, Miguel Antonio Carrillo, que, como albacea testamentario del Arzobispo Salcedo y según rezaba una de sus mandas, debía encargarse de la construcción de estos dos altares pétreos, cuyo diseño fue "delineado por Tomás Sánchez Reciente, maestro platero de la Cámara de su Majestad"[40]. Sin duda, los especialistas en este área, siempre han destacado su tratamiento minucioso y decorativo, propio de su condición de orfebre[41]. También en este año vende unas casas de morada que poseía en la calle de la Pajarería a María Rodríguez[42].

El 21 de julio de 1749, junto a Juan José Rodríguez Ortigosa, Juan Ignacio Guerrero, Pedro Bernardo y Gordillo y Pedro Ballera, otorga un poder a los procuradores de la Real Audiencia para que les representasen en la Corte[43]. Estos mismos otorgan otro poder al presbítero Manuel de la Fuente Caro para que les defendiesen en los pleitos eclesiásticos sostenidos igualmente en la villa de Madrid[44]. El 6 de febrero de 1751 revocaron el poder anterior en favor de Diego Herreyn, agente de negocios en los Consejos Reales de Madrid[45].

Durante estos últimos años de estancia en Sevilla probablemente recibiría otro gran encargo, el altar de plata de la iglesia jesuita de la Anunciación de Sevilla (hoy en la colegial del Salvador), donde volvía de nuevo a demostrar sus dotes como

38 A. SANCHO CORBACHO, ob. cit., nº. 75.

39 La fecha concreta de la muerte de su esposa aparece recogida en el mencionado poder de 1741.

40 F.P. CUELLAR CONTRERAS, "Los retablos colaterales de la iglesia del Sagrario de Sevilla". *Atrio* nº 4 (1992), pp. 95-110.

41 F. HALCÓN, F. HERRERA y A. RECIO, *El Retablo Barroco Sevillano*. Sevilla, 2000, pp. 251-252.

42 AHPSe. SPNSe., Legajo 13127, oficio 19, libro 1748, fols. 1614r-1615r.

43 AHPSe. SPNSe., Legajo 5205, oficio 7, libro 1749, fol. 243r-v.

44 AHPSe. SPNSe., Legajo 5205, oficio 7, libro 1749, fol. 252r-v.

45 AHPSe. SPNSe., Legajo 5205, oficio 7, libro 1751, fol. 27r-v.



LÁMINA 2. *TOMÁS SÁNCHEZ RECIENTE. Relicario (1750). Parroquia del Salvador de Sevilla.*

tracista de retablos y escultor[46]. La obra de Tomás se concretó en un gran manifestador argénteo a manera de retablo de tres calles, ocupando la hornacina central de medio punto un relieve escultórico de la Encarnación, y en las laterales, dos medallones con los bustos de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Una cornisa mixtilínea, con un elevado resalte central, se remató con una cruz envuelta en un gran sol timbrado por una corona regia, solución muy semejante a la que empleó en Morón. Asimismo, se acompañaba de dos relicarios laterales en forma de urnas caladas con diferentes baldas internas, donde se mostraban las tecas con los restos óseos de los santos de la Compañía, y rematadas por los bustos de los santos sevillanos Leandro e Isidoro (lám. 2)[47]. Todo este monumental conjunto, donde su ornamentación está inmersa en la sugestiva y carnosa flora barroca, se completaba con un frontal también relicario en el que aparece su punzón, aunque, en este caso, aludiendo a su hijo Eugenio, ya que fue estrenado en 1753, año en el que Tomás ya se encontraba en América.

De hecho, el 30 de noviembre de 1751 fue nombrado director de la Casa de la Moneda de Santa Fe de Bogotá, cargo del que tomó posesión el 14 de julio de 1753[48]. Dicho nombramiento parece que no debió de agradarle en demasía, y con gran sacrificio y por no contrariar tal decisión regia, tuvo que marchar a las Indias, pensamiento que conocemos gracias a un memorial del padre mayor de la cofradía de San Eloy, fechado en 1762, donde además se alababa su magistral calidad como platero, el cual, había tenido incluso la distinción de haber utilizado el buril ante el propio Felipe V[49]. Y de hecho parece que su fama y reconocimiento regio fueron los valedores para que el monarca se fijase en él como la persona más adecuada e idónea para organizar la Ceca de Bogotá, que había pasado a la Corona el 13 de noviembre de 1751 y que parecía más una herrería que un lugar donde se debía acuñar la moneda en curso[50]. Para ello, antes de embarcar para las Indias, preparó todos los pormenores referentes a sus propiedades y bienes, y dejó poderes para que ordenasen su testamento si era menester, ya que como alude también el referido memorial, tenía una edad bastante avanzada, entorno a los sesenta años. Así, el 9 de octubre de 1752 otorgaba un poder a su hijo Eugenio y extensible igualmente a sus hermanos Juan y Francisco, para que en su ausencia llevasen la cuenta de sus propiedades, negocio y trabajos[51]. Asimismo, firma otro poder testamentario este

46 Su traslado se produjo en 1767 tras la expulsión de los jesuitas. E. GÓMEZ PIÑOL, *La iglesia del Salvador de Sevilla: arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla, 2000, p. 463.

47 Estas últimas esculturas presentan unas mitras argénteas que fueron añadidas en 1802 por el platero Juan de Amores, a quien se debe igualmente los dos nuevos soportes de estos relicarios, todas ellas con sus marcas decimonónicas preceptivas. M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana...* ob. cit., t. II, pp. 305 y 310, E. GÓMEZ PIÑOL, ob. cit., p. 463.

48 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 384.

49 J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario...* ob. cit., p. 321.

50 E. DARGENT, *Las Casas de la Moneda Españolas en América del Sur*. Lima/Madrid, 2005, (www. tesorillo.com.).

51 AHPSe. SPNSe., Legajo 5206, oficio 7, libro 1752, fol. 231r-v.



LÁMINA 3. *TOMÁS SÁNCHEZ RECIENTE. Plano de la Casa de la Moneda de Santa Fe de Bogotá (1754). Archivo General de Indias.*

mismo día, en el cual, además de establecer los preparativos típicos del entierro de su cuerpo, declaraba tener en propiedad una imprenta que dejaba en manos de Francisco, que su hijo se haría cargo del taller de platería y de su casa, donde "*lo he tenido y tengo con su mujer e hijos alimentándolos y dándole todo lo necesario*", y estableciendo que, si le sucediese algo durante el viaje, fuesen sus apoderados y albaceas testamentarios don Juan de Chávez, segundo de la Casa de la Moneda de Santa Fe, don Juan de Castellano y el ensayador Francisco Montero, todos ellos acompañantes en su travesía marítima[52]. Además antes de embarcarse también encargó todo el instrumental necesario a la Casa de la Moneda de Sevilla para poder iniciar la fabricación de las monedas en cordoncillo con la figura del monarca. Al anciano Tomás le acompañaba para su asistencia y servicio Lázaro Sánchez Reciente, su sobrino nieto, hijo de su hermano Francisco, de 22 años de edad. Tras estos preparativos, el 11 de diciembre de dicho año, embarcaron desde Cádiz rumbo al Virreinato de Nueva Granada en la fragata de Nuestra Señora del Buen Viaje[53].

De su estancia en Santa Fe de Bogotá y de su cargo pocas noticias tenemos. Este puesto, como dijimos, lo ocupó a partir de mediados de 1753, y desde su llegada, uno de los cometidos que tuvo fue la de dirigir las obras de un nuevo edificio que él mismo diseñó y cuyas trazas llevan la fecha del 25 de marzo de 1754 (lám. 3)[54]. Demuestra así su pluralidad creativa, organizando de una manera bastante hábil y ordenada los diferentes espacios en función de su utilidad, además de ennoblecer el propio edificio con un patio principal de galerías, una portada pétrea y unas balconadas típicas de la arquitectura colonial colombiana. Este edificio quedó finalizado a mediados de 1760, y dos años más tarde fue cesado de su cargo debido a su ancianidad, aunque por sus muchos méritos y dedicación a la causa real, le fue mantenido su sueldo de forma vitalicia, el cual ascendía a 1800 pesos[55]. Esta situación se prolongó hasta el 27 de marzo de 1776, momento en el que muere el nonagenario artista[56].

Como dijimos en líneas anteriores, la tradición artística en la familia se mantuvo gracias a su hijo **Eugenio Sánchez Reciente,** quien siguió los pasos profesionales paternos aunque no con tanta fortuna. Sabemos que nació en 1720 y que su formación en el taller paterno se prolongó hasta bien entrado en la treintena, ya que no será hasta el 17 de diciembre de 1751, cuando sea evaluada su aptitud por el Colegio de Plateros con la hechura de un jarro que le tocó en suerte. Desde 1741 estaba casado con Rosa de Menalta Velázquez, y junto a sus tres hijos, Miguel, José Gonzalo y Nicolás, vivieron en casa de su padre, trabajando él como oficial en su taller hasta su marcha a América como hemos referido líneas arriba. De este

52 AHPSe. SPNSe., Legajo 5206, oficio 7, libro 1752, fol. 234r-v.

53 Archivo General de Indias (AGI.), CONTRATACIÓN, 5494. N.2, R. 33.

54 AGI. MP-PANAMÁ, 152. D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias.* Sevilla, 1934, t. II, lám. 193.

55 E. DARGENT, ob. cit.

56 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 384.

periodo de oficialía se tiene la noticia de la hechura de un discreto relicario para la iglesia de San Felipe de Carmona, hoy en la parroquia de San Bartolomé, por el que en 1749 cobró 145 reales[57].

Por ello, como ya expusimos, el primer trabajo de relevancia vinculado a su quehacer artístico, lo tenemos a partir de la marcha de su padre a Indias, el cual, no es otro que el frontal de plata que completaba el altar eucarístico de la Compañía de Jesús, estrenado en 1753, y cuyo diseño fue realizado por el padre Domingo García y su coste llegó a los 3000 pesos[58]. Él se debió ocupar de esta última pieza en su taller de la Alcaicería de la Seda, sin duda la más importante de su producción, estampando la marca de su padre, la cual hace suya a partir de este mismo momento. Lo más destacado del frontal es su carácter relicario que le confiere un aspecto calado, lo que junto a la adopción de la rocalla como elemento ornamental, le hacen ser una verdadera avanzadilla estética en la Sevilla de estos años[59]. Bien es cierto que la genialidad del mismo, o se debió a su padre o por el contrario fue ideada por el referido jesuita, ya que en la custodia que realiza en este mismo año para el convento de San Buenaventura de Sevilla y cuya firma igualmente ostenta, nos demuestra cierto carácter retardatario en lo estructural, ya que retoma modelos del barroco de principios de siglo, aunque de nuevo apuesta por la rocalla en lo decorativo[60]. El 12 de diciembre de este mismo año, junto a su esposa, otorga un poder testamentario en el que, al igual que lo hacía su padre, apodera para el ordenamiento de sus últimas voluntades a sus tíos Juan y Francisco, y también a su padre, reconociendo como legítimos herederos a sus tres hijos[61]. En esta carta aparecen como testigos dos oficiales de platería, Benito Ruiz y Bernardino Niño de Guzmán, posiblemente empleados en su taller y discípulos de su padre[62].

Su segunda obra de entidad la acomete en el año 1756, cuando se le encarga restaurar y reformar el frontal de altar del retablo de la Virgen de las Aguas de la Colegiata del Salvador de Sevilla (lám. 4), ideada por el canónigo don Antonio de los Ríos, con el que tuvo ciertos problemas, tal y como él mismo declarará en el "pleito grande" que se siguió entre 1769 y 1806 a cuenta del patronato regio de la Colegial contra las pretensiones de sometimiento por parte del Arzobispado[63]. En este largo expediente,

---

57 M.J. MEJÍAS, *Orfebrería Religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*. Carmona, 2001, pp. 307-308, 479.

58 J. HERNÁNDEZ, *La universidad hispalense y sus obras de arte*. Sevilla, 1952, p. 68.

59 M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana...* ob. cit., t. II, p. 309.

60 La obra fue descubierta por la doctora Sanz y publicada en la obra colectiva A.A.V.V. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 2004, t. I, p. 102.

61 En el documento se hace referencia a la edad de cada uno: Miguel de 12 años (1741), José Gonzalo de 9 años (1744) y Nicolás José de 22 meses (1751). AHPSe. SPNSe., Legajo 5206, oficio 7, libro de 1753, fol. 283r-v.

62 En el caso de Benito Laureano Victoriano Ruiz sabemos que se emancipó en 1764, desconociéndose lo acontecido con Bernardino Niño de Guzmán. J. GESTOSO, *Ensayo de un diccionario...* ob. cit., t. II, p. 206; M.J. SANZ, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986, p. 199.

63 E. GÓMEZ PIÑOL, ob. cit., pp. 271, 502, notas 86, 94.



LÁMINA 4. *EUGENIO SÁNCHEZ RECIENTE. Frontal de altar (1756). Parroquia del Salvador de Sevilla.*

se incluye la declaración de Eugenio, fechada en 1769, en relación a la heráldica de la Casa Real que puso en el frontal que labró para este altar, y a los desencuentros que tuvo con el referido canónigo a cuenta de su hechura, al que finalmente convenció para que se rehiciese de nuevo la primitiva obra de Diego Gallegos de 1704. Así dispuso unos nuevos emblemas en fastuosas cartelas de hojarasca y rocalla, muy planiforme, que contrastan con los paneles decorativos reaprovechados de Gallego mucho más carnosos y jugosos. Desafortunadamente pasa totalmente desapercibida a nuestros ojos, la restauración acometida también en el frontal de la urna de San Fernando de la Capilla Real de la Catedral, obra que había sido realizada en 1744 por José de Villaviciosa[64]. Las marcas de contrastía pertenecientes a Nicolás de Cárdenas (DE-CARDN) y a su primer periodo en el oficio acaecido entre 1756 y 1767, constatan que fue Eugenio quien efectuó dicha reforma[65].

Esta intensa actividad no quiere decir, a tenor de las informaciones, que las cosas económicamente hablando le fueran excesivamente favorables. De hecho, tenemos dos escrituras fechadas el 7 de julio y el 15 de septiembre de 1757, en las que se comprometía a pagar en el plazo de varios meses 5257 reales y otros 8100 respectivamente, por diferentes mercancías sacadas de los almacenes de don Pedro Joyel, del Comercio de la ciudad[66]. Días más tarde, concretamente el 19 de septiembre, lo volvemos a encontrar escriturando otra obligación de adeudo, ahora con don Manuel del Castillo por valor de 4000 reales de vellón que valieron diferentes géneros sacados fiados de su almacén a través de Miguel de Alexandre, los cuales se comprometía a pagárselos en seis meses poniendo como fianza su casa y taller de la Alcaicería de la Seda[67]. Sin duda estos documentos son sintomáticos

64 M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana*... ob. cit., t. II, p. 190; J.M. PALOMERO, "La platería de la Catedral de Sevilla". *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986, p. 605.

65 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. XCVIII.

66 AHPSe. SPNSe., Legajo 8771, oficio 10, libro 1º de 1757, fols. 942r-v, 1226r-v.

67 AHPSe. SPNSe., Legajo 13138, oficio 19, libro de 1757, fol. 1518r-v.

de una mala situación económica, posiblemente provocada por la mala gestión de su trabajo, que en algunos casos tuvo que ser reparada por mediación paterna. El ejemplo más palpable de todo ello fue la situación generada con una lámpara de plata que de nuevo los jesuitas le encargaron para la iglesia de la Anunciación. La carta de conveniencia que firma este platero con el padre jesuita Florencio de Gante, prefecto de la Sacristía de la Casa Profesa, se fecha el 16 de junio de 1760 y en ella se le pedía renovar una lámpara antigua que servía para iluminar el altar de San Ignacio y que tenía un valor de 10605 reales de vellón[68]. No obstante, terminado el plazo, fue requerida la obra y Eugenio tuvo que excusarse porque no la tenía hecha y por haber "*consumido y gastado en urgencias que se me han ofrecido*" la plata vieja, y al no tener liquidez para devolver el dinero mencionado, se comprometía a ponerse en contacto con su padre para que, apiadándose de él, le liberase de esta carga. Esta misma conveniencia pasa de nuevo ante el escribano el 21 de junio, pero ahora haciéndolo en firme, y comprometiendo a su padre al pago de lo adeudado en el plazo de un año[69]. Finalmente, el pleito quedó solventado de forma favorable para nuestro platero, quien expedirá una carta de pago al padre Florencio el 30 de septiembre de 1761, haciéndole llegar los dineros enviados desde Santa Fe por su padre[70], de los cuales sobraban 7072 reales y 26 maravedíes, que como presente vinieron bien a la poco saneada economía de Eugenio y que recibió del jesuita el 22 de noviembre de dicho año[71].

Todos estos datos dejan claro que la situación de Eugenio no era del todo buena, siendo a partir de mediados de esta misma década, cuando las informaciones sobre su existencia sean cada vez más escasas, existiendo un silencioso vacío en lo relativo a una producción, que sin duda se mantuvo, aunque a unos niveles mucho más inferiores que en los años expuestos. Además, los nuevos poderes testamentarios otorgados por el matrimonio Reciente Menalta en los años 1764, 1768 y 1769, y en los que sus hijos siempre aparecen como beneficiarios de sus heredades, son prueba de una cierta precariedad en la salud de la pareja y de una posible situación de incertidumbre por el futuro de los suyos[72]. No obstante, parece que esta situación se estabiliza a partir de 1770 y, aunque sin desaparecer ciertas penurias vitales, Eugenio demuestra una buena disposición para sacar adelante los negocios familiares, dependiendo aún de su progenitor. Así, el primero de julio de 1770 arrendaba su casa de la Alcaicería de la Seda por un año y por 76 reales de vellón al mes, a su amigo Francisco del Río, siendo su fiador don Juan Tiago[73]. El 24 de diciembre de este mismo año, otorgaba un poder junto a su esposa a don Juan Nieto Suárez, corredor de Lonja, para que

---

68 AHPSe. SPNSe., Legajo 12072, oficio 18, libro de 1760, fol. 766r-v.

69 AHPSe. SPNSe., Legajo 12072, oficio 18, libro de 1760, fol. 793r-v.

70 AHPSe. SPNSe., Legajo 12073, oficio 18, libro de 1761, fol. 1423r-v.

71 AHPSe. SPNSe., Legajo 12073, oficio 18, libro de 1761, fol. 1586r-v.

72 AHPSe. SPNSe., Legajo 8790, oficio 14, libro 2° de 1764, fol. 724r-v; legajo 8802, oficio 14, libro 2° de 1768, fol. 2152r-v; legajo 8804, oficio 14, libro 2° de 1769, fol. 1467r-v.

73 AHPSe. SPNSe., Legajo 8805, oficio 10, libro de 1770, fol. 757r-v.

tomase en su nombre todo el oro y la plata que su padre le envía desde Indias[74]. El 20 de febrero de 1772 hacía lo mismo con Francisco del Río[75]. El 14 de mayo de 1776 escrituraba el inventario de bienes de don Francisco Rafael Sanz Remesal junto a la esposa de éste, Josefa Fernández Morado, como sus albaceas testamentarios[76]. Llamativo nos parecen las dos desestimaciones de albacea que realiza en 1777. La primera, el 16 de mayo, en el testamento de su primo hermano Lázaro, aquel que se había ido a las Indias con su padre, y la segunda en el de Joaquín José de Rojas, en esta ocasión el 10 de junio y del que se convierte en heredero universal tras su muerte el 18 de julio, momento en el que Antonia Sevillano Farfán de los Godos hace una declaración sobre los gastos tenidos en los cuidados durante la enfermedad de Rojas, y a la que finalmente cede esta heredad el 24 de julio de este mismo año[77]. También, tras la muerte de su padre, Eugenio recibía en herencia todos sus bienes, los cuales serán aprovechados para solventar sus apuros económicos. Así se desprende del bien más preciado de la misma. El 21 de mayo de 1777 hacía el pago de la deuda tenida con don Francisco Antonio Hidalgo y Bustillo, mercader de libros de la calle Génova, a cuenta del embargo de la imprenta de su padre situada en la calle Rabias y que éste había cedido a su hermano Francisco para que se valiese de ella. No obstante, la mala gestión de cierta impresión, hizo que cayese en quiebra en 1771 y fuese por esta causa embargada, quedando como depositario de la misma el mencionado mercader, aunque manteniendo su actividad gracias a su difunto primo Lázaro. Así pues para zanjar esta cuestión con el referido mercader, Eugenio le vende definitivamente la imprenta[78].

Estas serán las últimas noticias tenidas de su persona, junto al poder de testar que de nuevo se otorga el matrimonio Sánchez Reciente Menalta Velázquez[79]. Así ellos mismos lo expresan en este documento fechado el 27 de septiembre de 1777, cuando nombran como herederos a sus hijos, José Gonzalo casado con su prima Josefa de Robles Velázquez, Nicolás José soltero, y a su hija María de la Candelaria desposada con Juan Martínez, declarando igualmente la muerte de su hijo mayor Miguel. Entre los testigos aparece el pintor José Alanís. Eugenio todavía vivía en 1778, ya que firmaba un adeudo con Pedro Jurado Layner por valor de 2263 reales de vellón y 8 maravedíes destinados a "*urgencias de su casa y familia*", comprometiéndose a devolvérselos en seis meses, y que refleja claramente como las continuas incomodidades económicas se mantienen hasta sus últimos días[80]. Lo cierto es que a partir de este año el rastro de nuestro platero se pierde entre los legajos consultados, desconociendo la causa de este silencio, aunque intuyendo que la muerte pudo ser el factor más lógico que provocó esta desaparición documental.

74 AHPSe. SPNSe., Legajo 8805, oficio 10, libro de 1770, fols. 1365r-1366v.
75 AHPSe. SPNSe., Legajo 8807, oficio 10, libro de 1772, fol. 232r-v.
76 AHPSe. SPNSe., Legajo 5213, oficio 7, libro de 1776, fols. 131r-132v.
77 AHPSe. SPNSe., Legajo 5213, oficio 7, libro de 1777, fols. 222r-v, 333r-v, 334r-v, 341r-v.
78 AHPSe. SPNSe., Legajo 5213, oficio 7, libro de 1777, fol. 224r-v.
79 AHPSe. SPNSe., Legajo 5213, oficio 7, libro de 1777, fol. 363r-v.
80 AHPSe. SPNSe., Legajo 17191, oficio 24, libro de 1778, fol. 587r-v.

Un original modelo de bandejas rococó

MARÍA JESÚS SANZ
Universidad de Sevilla

Hablar de Damián de Castro es un poco arriesgado, ya que su obra siempre ha despertado un gran interés en los investigadores en el campo de la platería, pero su importancia es tanta, que sus obras siempre serán una fuente inagotable en el campo de la investigación artística. Dentro de ellas nos han interesado especialmente unas bandejas que el cardenal Don Francisco Javier Delgado y Venegas encargó al orfebre para luego regalarlas a la catedral de Sevilla, y de las que ya nos ocupamos de una manera general en un trabajo anterior[1].

Se trata de dos grandes piezas de más de medio metro de diámetro, marcadas por Castro como autor y contraste, y además con la marca de Córdoba, que presentan el escudo del donante en centro, de claro estilo rococó, pero de un original diseño incluso dentro del estilo de Castro. Éste dejó una amplísima obra por toda España, como puede comprobarse por los numerosos trabajos que sobre él se han publicado, abarcando desde las Islas Canarias hasta Cataluña, y especialmente en Andalucía, zona en la que naturalmente Córdoba es la ciudad y provincia que más obras de este autor tiene. Pero su influencia llegó también, casi con la misma intensidad, a la provincia de Sevilla, especialmente en su zona norte, donde la ciudad de Écija puede decirse que es uno de los núcleos que más y mejores obras de Castro contiene. También la propia ciudad de Sevilla posee algunas obras de este platero, y éstas están entre las de mayor calidad que de su mano salieron.

1 M.J. SANZ, "Orfebrería cordobesa en la catedral de Sevilla". *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía, Andalucía Moderna (Siglo XVIII)*. Córdoba, 1978, pp. 275-288.

Las dos bandejas a las que nos referiremos fueron regaladas a la catedral por el mencionado arzobispo el 27 de marzo 1777, con motivo de la festividad del Jueves Santo, junto con un cáliz de oro, un juego de vinajeras con bandeja y una jarra[2]. De otro momento deben ser dos candeleros y un atril, algo más arcaizantes y sin el escudo del cardenal, pero todas ellas están marcadas por Damián de Castro, excepto la jarra, pero dado su estilo y el escudo del cardenal, es claramente atribuible al artífice. De todas las piezas, excepto de las bandejas, se hallan paralelos en su obra, o en la de algunos de sus contemporáneos. Tanto el cáliz de oro, que formó parte de la misma donación, como el juego de vinajeras con bandeja, el atril y dos candeleros, todos ellos repiten modelos conocidos de Castro. El candelero es un modelo habitual del momento, las vinajeras tuvieron una gran difusión, pues las hallamos iguales, entre otros ejemplares, en la catedral de La Laguna, y el modelo de las jarritas lo repite continuamente en piezas de mayor tamaño, que podemos ver en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de La Rambla, el monasterio del Cister de Córdoba, la parroquia de la Concepción de La Orotava[3], o en otros varios lugares. Lo mismo puede decirse del atril, directamente relacionado con el de la parroquia de Nuestra Señora del Soterraño de Aguilar de la Frontera, marcado por Bernabé García de los Reyes y Taramas[4], ambos contemporáneos de la primera época de Castro, incluso el primero era su suegro. En lo que respecta al cáliz, el modelo lo repitió exactamente igual, pero en plata, en la parroquia de la Asunción de Priego (Córdoba), por las mismas fechas, o poco después[5].

Las bandejas por el contrario no tienen paralelo alguno, a pesar de que el artífice realizó muchas piezas tanto de pequeño tamaño, para las vinajeras, como grandes para otros usos. Estas últimas son casi siempre de forma oval, ricamente decoradas en el interior del borde, y con un centro elevado, estando formada toda la ornamentación por rocallas. Pueden citarse entre las más suntuosas la del Museo Lázaro Galdiano, una de colección privada[6], y otras varias repartidas por distintos templos. Las únicas circulares que conocemos son las dos de la catedral de Caracas[7], marcadas por Castro como autor, y Taramas como contraste, y que se situaron inicialmente entre 1744 y 1746, fechas en que Taramas desarrolló la contrastía de Córdoba[8]. No obstante, la vida de Taramas fue muy larga, pues murió en 1791, y tuvo el cargo de

2 J.M. PALOMERO, "La plata en la catedral de Sevilla". *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pp. 624-625.

3 J. HERNÁNDEZ PEREDA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, p. 136, fig. 32.

4 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucarística Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 63.

5 Ibidem, p. 83.

6 J.M. CRUZ, "Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés Don Damián de Castro". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* t. XLVIII. Valladolid, 1982, pp. 327-350, lám. III.

7 Ibidem, p. 344.

8 D. ORTÍZ JUÁREZ, "Una destacada obra de la platería cordobesa en la catedral de Caracas". *Boletín Histórico de la Fundación John Boulton* nº 36. Caracas, 1974, pp. 396-404.



LÁMINA 1. *Bandeja de Damián de Castro. Catedral de Sevilla.*

contraste en otras fechas posteriores, al menos hasta 1759, por lo tanto las bandejas de Caracas, dado su estilo, habría que colocarlas, al menos en esta última fecha.

Las bandejas de la catedral de Sevilla resultan unas piezas tan extraordinarias, que han llamado especialmente nuestra atención (lám. 1). Se componen de un centro elevado con el escudo del cardenal, que se rodea por una crestería de rocallas de distintos tipos, en los que se alternan las de forma oval asimétrica con las de trazado llameante. De este centro dorado parten unas aristas ondulantes, que determinan el perfil de la bandeja, cuyos entrantes y salientes coinciden con las aristas. El borde se forma por una doble cornisa compuesta de ces de rocalla en las que alternan las cóncavas con las convexas, repitiéndose entre ambas los mismos tipos de rocallas

cerradas que rodean al círculo central, aunque alternándose también dos tipos de distinto tamaño. Ambas ornamentaciones invaden la parte media aristada de la pieza, combinándose sus prolongaciones en ella de tal manera que las de mayor tamaño del borde coinciden con las de menor del centro, produciendo un elegantísimo juego de entrantes y salientes dorados sobre la superficie de plata en su color. Esta combinación de la plata dorada, usada para los elementos en relieve, sobre la plata blanca lisa produce un efecto de mayor realce aún, y el gallonado ondulante de la parte media de la bandeja da una sensación de movimiento pocas veces conseguida en el estilo rococó.

Aunque Damián de Castro, como ya hemos dicho, cuenta con numerosas obras, y entre ellas varias bandejas, no se halla ninguna de tanto movimiento y riqueza como éstas de la catedral de Sevilla, y además en ninguna de las conocidas utiliza las aristas helicoidales, por lo tanto interesaría saber de donde procede este diseño. Es evidente que la inspiración francesa domina todo el estilo rococó europeo y también naturalmente el de Castro, y que el gusto por las aristas giratorias que recorren los vástagos, las jarras y otros tipos de piezas se ven a menudo en la platería europea. Con respecto a las jarras, hay multitud de ejemplos realizados por plateros franceses, holandeses, austriacos, y de otros lugares de Centro Europa, ya antes de mediados del siglo XVIII, o inmediatamente después; valgan como ejemplos la jarra de Thomas Chancellier, hecha entre 1764-64, y actualmente en el Rijksmuseum, o la jarra con palangana, del Detroit Institute of Art, hecha para el duque de Cadaval por varios plateros entre 1738 y 1739, realizadas ambas piezas en Paris[9]. La palangana, con gallones cóncavos en su tercio externo, se aproxima algo a otras fuentes de Castro, pero no a las que tratamos. En cuanto al gusto por los vástagos entorchados que usa Castro en las jarras, en algunos tipos de cálices y en copones, los hallamos en piezas profanas francesas anteriores, como el candelabro de Claude Duvivier, del Museo de Artes Decorativas de Paris, que data de 1734-35[10], entre otros muchos ejemplares realizados en distintos lugares de Europa.

Entre las posibles relaciones entre las bandejas de la catedral de Sevilla y otros modelos europeos podría citarse la llamada "The Holte Dish", realizada en Londres entre 1671-72, del Museum and Art Gallery de Birmingham[11], o la del Museo Lázaro Galdiano, de Madrid, realizada en Ámsterdam, en 1686[12]. Como puede verse ambas piezas son casi contemporáneas, de estilo barroco, y de ornamentación muy diferente, pues la primera se decora con las típicas flores barrocas, y la segunda utiliza flores, frutos y conchas marinas, pero hay un aspecto en el que coinciden, de su centro arrancan unas aristas helicoidales que determinan unos amplísimos y

9 C. HERNMARCK, *The Art of the European Silversmith, 1430-1830.* Londres y Nueva York, 1977, pp. 259 y 275, figs. 694 y 724.

10 Ibidem, p. 287, fig. 755.

11 Ibibem, p. 245, fig. 757.

12 J.M. CRUZ, *Platería europea en España (1300-1700).* Madrid, 1997, pp. 354-356.

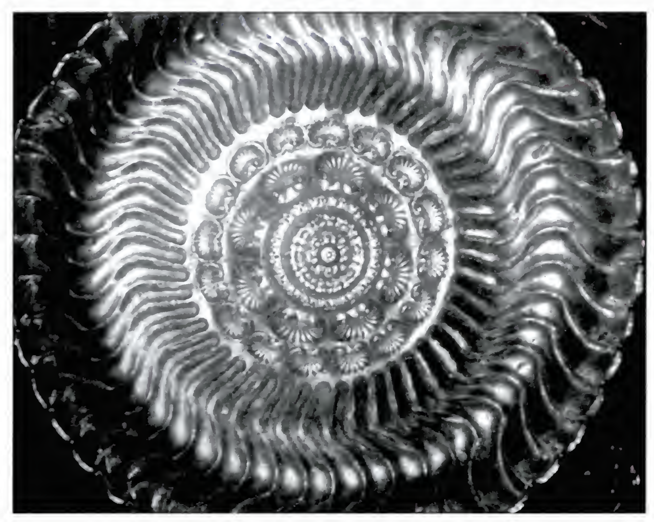


LÁMINA 2. *Bandeja mexicana. Hermandad de Ntra. Sra. de la Alegría de Sevilla.*

abultados gallones. No obstante el claro origen europeo de estas piezas, ambas se pueden relacionar con otras dos existentes en la catedral de Las Palmas, que, aunque no llevan marca, se consideran mexicanas[13]. Sin embargo, no creemos que estas piezas puedan haber tenido ninguna influencia en la obra de Castro, porque no son modelos muy habituales, y además porque están muy lejanas en el tiempo.

Hay por el contrario otras piezas mexicanas que se parecen mucho más a las de Castro, aunque también estén lejanas en el tiempo, que son cinco ejemplares situados entre los finales del siglo XVII y las dos primeras décadas del siglo XVIII. Estos ejemplares se hallan en el Museo de La Seo, y en la iglesia de San Pablo de Zaragoza, en San Juan de Telde, en Gran Canaria, en la Hermandad de Nuestra Señora de La Alegría, de la parroquia de San Bartolomé, de Sevilla (lám. 2), y en la iglesia de San Miguel en Cumbres Mayores, Huelva. Estas piezas, que se pueden agrupar en dos conjuntos, según su diseño, se caracterizan por utilizar aristas helicoidales desde el disco central hasta el borde. El grupo más sencillo es el que componen las de Cana-

13 J. HERNÁNDEZ PEREDA, ob. cit., p. 189, fig. 64.

rias y Zaragoza, pues ambas muestran una superficie muy plana recorrida por finas aristas con varias ondulaciones en su recorrido. El borde es elevado y circular, y en el ejemplar de La Seo el ancho borde está decorado con temas todavía manieristas. En lo que se refiere al centro, esta última presenta un escudo nobiliario, la de San Pablo lleva un tema floral y el escudo de Huesca superpuesto, y la canaria muestra un centro liso seguramente renovado. La de La Seo fue donada antes de 1686, la San Pablo en 1687, y la canaria en 1713, considerándose como piezas mexicanas.

El otro grupo lo constituyen las bandejas sevillana y onubense, mucho más ricas, y con una estructura muy semejante. La primera lleva un centro floral elevado con dos hileras de conchas a su alrededor, la segunda un escudo central rodeado de una cenefa conchas y otra de unos módulos redondeados de tipo vegetal. El resto del cuerpo hasta el borde está ocupado por aristas ondulantes que determinan abultados gallones, acusados en el perfil. La primera fue donada en 1697 y la segunda en 1718[14].

Levemente relacionado con estas originales piezas está un dibujo realizado en Granada como examen de maestría por el platero Alonso Pérez, en 1736[15], pero aquí los gallones, anchos, gruesos y levemente ondeados, ocupan sólo el borde exterior. Dadas su características el dibujo puede relacionarse más directamente con el grupo andaluz, pero no parece probable que el platero autor del dibujo hubiese podido inspirarse en las piezas mexicanas. Por lo demás, puede decirse que de estas bandejas reseñadas no se conocen más que estos cinco ejemplares en España, y ninguno relacionado en las diversas exposiciones celebradas tanto en España como en México. Por otra parte, este modelo no es en absoluto el único que se hacía en México en estas fechas, sino que por el contrario existían otras tipologías más habituales.

Nos plantearemos ahora, si las bandejas mexicanas de aristas ondeadas pudieron influir de alguna forma el la realización de Castro, y para ello repasaremos su trayectoria vital y profesional. Aunque Castro vivió muchos años, 77, sin embargo no viajó demasiado, pues pasó casi toda su vida en Córdoba, yendo sólo a Madrid en algunas ocasiones, en calidad de representante del gremio como Fiel Contraste y hermano Mayor de la Hermandad de San Eloy a propósito del pleito con los plateros malagueños[16], y finalmente a Sevilla donde murió y fue enterrado en la capilla

14 Ibidem, p. 180, fig. 52, J.F. ESTEBAN LORENTE, "Unas piezas de platería barroca mejicana en Zaragoza". *Cuadernos de Investigación (Geografía e Historia)* nº 2. Logroño, 1975, pp. 104-105, M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, t. I, pp. 301 y 474, fig. 348, J.M. GONZÁLEZ GÓMEZ, "El mecenazgo americano en las iglesias de Cumbres Mayores". *IV Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, 1985, t. II, J.M. PALOMERO, *Plata labrada de Indias. Los legados americanos en las iglesias de Huelva*. Huelva, 1992, M.J. SANZ, *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*. Sevilla, 1995, pp. 32-33, C. ESTERAS, "Platería". *Jocalias para un Aniversario*. Zaragoza, 1995, pp. 146-149.

15 M. PÉREZ GRANDE, "Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada (1735-1747)". *Goya* nºs. 313-314 (2006), pp. 257 y 263.

16 J. VALVERDE MADRID, "El platero Damián de Castro". *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* nº 86 (1964), pp. 42-43, R. SÁNCHEZ-LAFUENTE, *El arte de la platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 109-119.

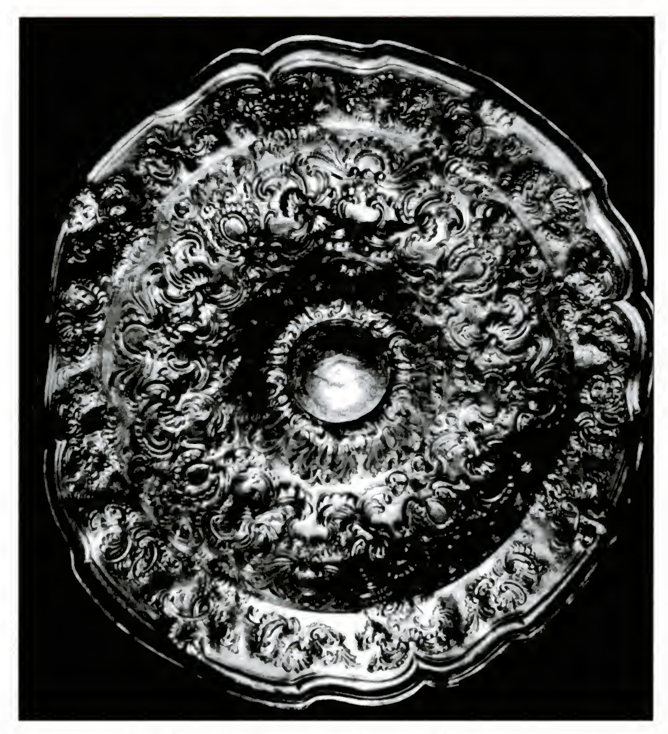


LÁMINA 3. *Bandeja de la Catedral de Caracas, de Damián de Castro.*

de los Cálices de la catedral[17]. Así pues, es evidente que todas sus obras, aunque se hallen extendidas por toda España, e incluso en América, fueron ejecutadas en Córdoba. Esa intención de viajar lo menos posible se manifiesta claramente en sus relaciones con las obras que hizo para la catedral de Málaga, donde no acudió ni

17 J. VALVERDE MADRID, ob. cit., pp. 45-56 y 123.



LÁMINA 4. *Lámpara de Damián de Castro. Convento de Carmelitas Calzadas, Écija.*

siquiera para entregarlas[18]. Y lo mismo ocurrió con las piezas que le encargaron sus clientes para los distintos templos, en cuyas entregas siempre se dice "realizadas en nuestro taller", refiriéndose naturalmente al de Córdoba.

Por todo ello es bastante improbable que Castro contemplase alguna de las piezas mexicanas que hemos mencionado, y que por lo tanto la disposición decorativa de las bandejas sevillanas fuese una de sus originales creaciones.

Estas bandejas de la catedral son producto de su época de mayor esplendor, cuando ya ha adoptado plenamente el estilo rococó, y muy distintas de las bandejas de Caracas, aunque ambas sean circulares de borde ondeado, y de rica decoración. Las piezas caraqueñas (lám. 3), que no deben datarse antes de 1759, ya que la plena

18 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE, "Relaciones artísticas y económicas entre el cabildo de la catedral de Málaga y el platero Damián de Castro". *Boletín de Arte* nº 10. Málaga, 1989, p. 157.



LÁMINA 5. *Bandeja de Vicente Gargallo. Catedral de Sevilla.*

inmersión en el rococó por parte del artífice se produce en la década de los sesenta, deben ser de las primeras obras en las que Castro adoptó la rocalla, aunque con un sentido decorativo aún barroco. La distribución ornamental es abigarrada, pues toda la pieza está cubierta de pequeñas rocallas, entre las que se distribuyen todavía algunas flores y tallos barrocos, y desde luego aún no han aparecido las elegantes y grandes rocallas que veremos posteriormente. Su proyecto decorativo está relacionado con el atril de la catedral de Sevilla, llamado de Santa Teresa, marcado también por Castro[19]. Este atril guarda una clara semejanza con los que realizó su suegro Bernabé García de los Reyes para la parroquia de Nuestra Señora del Soterraño de Aguilar de la Frontera, datados en el segundo cuarto del siglo XVIII, y marcados

19 M.J. SANZ, "Orfebrería cordobesa..." ob. cit., p. 282.

por Taramas[20]. Por lo tanto las bandejas de Caracas parecen ser los primeros ensayos de Damián de Castro para la utilización de la rocalla, hallándose todavía en la órbita barroca de su suegro. Ignoramos en que momento las bandejas llegaron a Caracas, pero desde luego debieron ser una donación episcopal, ya que la mitra figura en su centro.

El desarrollo pleno del rococó de Castro está en las bandejas sevillanas que ya hemos descrito, y en otras muchas obras realizadas a partir de la década de los sesenta y de los setenta, como lo demuestran los maravillosos conjuntos ecijanos de la parroquia de Santa Cruz y del convento de Carmelitas Calzadas. Precisamente en este convento se halla una obra relacionada con las bandejas. Se trata de una lámpara (lám. 4), fechada hacia 1765, con distribución ornamental a base a aristas helicoidales, dispuestas en tres anillos, y con tres grandes cartelas ovales prolongadas en penachos. Éstos, sujetan las cadenas y le dan un falso perfil triangular. Es posible que esta lámpara sea un precedente de las bandejas realizadas más de diez años después. Éstas debieron constituir un hito en el ajuar catedralicio, cuyo cabildo, verdaderamente impresionado, trece años después, en 1790, mandó hacer al platero sevillano Vicente Gargallo otra pareja de fuentes prácticamente iguales. Las fuentes de Gargallo (lám. 5) son casi idénticas, excepto en el escudo central, que en este caso corresponde al cabildo de la catedral de Sevilla, es decir la Giralda entre las jarras. Por lo demás, muestran los mismos elementos de rocalla, sus mismos tamaños y distribución, así como las aristas helicoidales, pero se aprecian las diferencias de técnica, ya que todos los elementos están mucho menos realzados que en las de Castro, no existe el dorado en ellos y, además, algunas de las rocallas muestran ya los aspectos decadentes de finales del siglo.

Queda pues así analizada una gran obra de Castro, en la que su originalidad nos demuestra como el artista, utilizando los elementos propios del estilo de su época, supo construir piezas de calidad y originalidad indiscutibles, hasta tal punto que fueron copiadas rigurosamente, pero no exactamente, ya que a las copias les faltó el genio creativo.

20 D. ORTÍZ JUÁREZ, *Exposición de Orfebrería cordobesa, Catálogo*. Córdoba 1973, p. 66, fig. 119, M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 63.

La difusión de la platería madrileña: la "desaparecida" custodia barroca de la Colegiata de San Patricio de Lorca

PEDRO SEGADO BRAVO
Universidad de Murcia

Introducción

Esta custodia de plata fue, muy probablemente, en su género y época, una de las más hermosas y ricas del sureste español a principios del siglo XVIII y uno de los pocos ejemplares de los primeros años del reinado de Felipe V (lám. 1)[1].

No obstante, determinadas circunstancias históricas, desafortunadas y muy concretas, provocaron su desaparición en 1936 y, en consecuencia, la imposibilidad de que en la actualidad pueda ser estudiada de modo directo. Los estudiosos lorquinos Francisco Escobar Barberán y Joaquín Espín Rael, fueron los primeros, que yo sepa, en dar noticias de ella. Sus informaciones, basadas en la consulta de los fondos pertenecientes al Archivo de la Colegiata de San Patricio, antes de que fueran parcialmente destruidos en la fecha mencionada, y una fotografía de la época (que todavía se conserva en el *Fondo Cultural Espín de Lorca. CAM*) son las únicas fuentes que permiten un nuevo análisis y un replanteamiento artístico de

1 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid.* Catálogo. Madrid, 2004, p. 21: "es difícil hallar piezas civiles o religiosas hechas durante el primer decenio del siglo XVIII por causa de la Guerra de Sucesión. Pero ya desde 1711 son numerosas".



LÁMINA 1. *Custodia de la Colegiata de San Patricio, 1707-08. Desaparecida (Fotografía "Fondo Cultural Espín". CAM, Lorca).*

dicha pieza de orfebrería, para difundir su conocimiento entre los estudiosos de la materia. Por otra parte, la pericia y finura de su ejecución, así como su tipología y la técnica concreta de su labrado, permiten vincularla estilísticamente, en mi opinión, a la escuela de plateros de la Corte activos en los años que median entre el fin del reinado de Carlos II y la entronización de los Borbones/Felipe V.

Aunque la custodia se realizó en 1707-08, ya en años precedentes existía la intención manifiesta por parte del Cabildo de la Colegial de hacer una nueva. Así se pone de manifiesto por los capitulares de San Patricio, en la sesión celebrada el 5 de junio de 1705, donde se anota que hay "un ofrecimiento para la custodia que

se ha de fabricar"[2]. Aunque no se dice el motivo por el que se quiere hacer otra custodia, es probable que el propio Cabildo no considerase ya adecuada la que en ese momento estaba en uso desde un cuarto de siglo aproximadamente y que podría atribuirse al platero Gaspar López Quevedo[3]. No resultaría suficientemente suntuosa para procesionarla en la festividad del Corpus y, también, para exhibirla en las grandes solemnidades en el nuevo tabernáculo exento, realizado en 1683, que presidía la Capilla mayor. Es obvio que el rango implícito a la propia Colegiata y el significado tanto artístico cuanto jurídico que representaba en la Lorca de principios del siglo XVIII, en un periodo particularmente floreciente dentro de la diócesis de Cartagena, exigía la adecuación a estos nuevos tiempos. Litúrgicamente, un nuevo tabernáculo requería también una nueva custodia. Por lo tanto, aprovechando las buenas relaciones existentes entre Lorca y Madrid debidas, en parte, a la ayuda y apoyo prestados por la ciudad a la causa borbónica, como a la presencia de lorquinos y personas influyentes relacionadas con Lorca en la Corte[4], se decidió que fuese en

---

2 Archivo Municipal de Lorca (AML). *Actas Capitulares de San Patricio* (*ACSP*), 1701-1707, 5 de junio de 1705, f. 175v.

3 En los Libros de Inventarios de S. Patricio desde 1675 a 1771, que Espín pudo ver y de los que tomó notas antes de su destrucción en 1936, aparecía inventariada, en 1675, "una custodia grande con una cruz encima utilizada para las procesiones y cuyo peso es de 10 marcos y ½ onza". Custodia que existió, junto con la realizada en 1708, hasta 1936 cuando ambas desaparecieron juntos a otros objetos de plata y oro. También dice que en los primeros años de dichos inventarios sólo figuran plata y ropas (sic). Notas, en parte inéditas de Espín sobre la Colegial y en particular las extraídas de los Libros de Inventarios de S. Patricio desde 1675 a 1771(Extractos de ellos).

Aunque no se especifica en dichas notas la fecha de ejecución de tal custodia ni su artífice, se le podría atribuir al platero Gaspar López Quevedo (+1677), vecino de Lorca, natural de la villa toledana de Almaguer, que en 1661 había ejecutado una custodia de plata para la antigua parroquia lorquina de San Mateo. AML *Protocolo* (*Prot.*) 452. ante Francisco Martínez Yébenes, 1661-62, 28 de junio de 1661, f. 164. P. SEGADO BRAVO, *Arquitectura y retablística en Lorca durante los siglos XVII y* XVIII. Murcia, Universidad, 1992 (Microficha). También M. MUÑOZ CLARES y E. SÁNCHEZ ABADÍA, "Noticias documentales sobre plateros y platería en Lorca" en *Estudios de Platería. San Eloy* 2003. Murcia, 2003, pp. 421-22.

4 Por ejemplo, "D. Sebastián Antonio Ortega Melgares y Espinosa, natural de Lorca, es uno de los ilustres y famosos ministros que en este siglo ha tenido la Corte de España... en el ministerio del cardenal Portocarrero, siendo uno de los votos que apoyó con mayor vehemencia, en la junta que se formó durante la enfermedad de Carlos II, la sucesión al trono del futuro Felipe V, de tal forma que redactó el dictamen, en nombre de dicha junta, (que según Morote era el de Ortega Melgares) y la cláusula del testamento de Carlos II de llamar a sucederle a Felipe V". Fray PEDRO MOROTE, *Blasones y antigüedades de la ciudad de Lorca*. Murcia, 1741, reedición facsímil de la Agrupación Cultural Lorquina, Lorca, 1980, p. 487 y Mª.L. ROBLEDO DE PRADO, *Formación y evolución de una oligarquía local: los regidores de Lorca*. Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral en soporte informático leída en 1995, 2002, que además de citar a Morote añade que Ortega y Melgares fue consejero de Castilla en 1703, p. 28 ss. Otro prócer notable fue Don Ginés Bara del Rey, secretario del Santo Oficio de la Inquisición de Toledo y residente en la villa de Madrid, a quien el Abad y Cabildo de San Patricio le dieron un poder, el 26 de octubre de 1704, para que defendiera a la Colegial de todos sus pleitos tanto en lo referente a la fábrica y obra de la iglesia como sobre otras "dependencias en lo que pondrá el mayor cuidado y desvelo y que se obtenga la prórroga de los Reales Despachos a favor de dicha iglesia". Anularon y revocaron todos los anteriores dados a otras personas y se lo dieron

Madrid donde se realizara. Y, aunque en Lorca también había algunos disidentes de la causa borbónica, oportunamente penalizados por el monarca, el soporte institucional que representaba el grupo mayoritario, ya mencionado, propició incluso la intervención directa del propio Felipe V en tal pieza de orfebrería que, como se verá, resultó decisiva.

El Cabildo colegial comisionó, así pues, el 1 de octubre de 1707 a Don Juan Giner y Quiñones[5], regidor perpetuo de Lorca, para que escribiese al agente de negocios que la ciudad tenía en Madrid, Don José Castellanos, con el fin de que gestionase la realización de dicha custodia. La empresa fue llevada a cabo por el susodicho con tanta diligencia, que la custodia estaba en Lorca antes de cumplirse un año, concretamente en mayo de 1708, y tan satisfactoriamente que el cabildo le gratificó con 400 reales, "no sólo por sus cuidados en la construcción sino por la remesa del objeto que se le encargara"[6]. Es lógico pensar que la nueva custodia, considerando los ciclos del año litúrgico, pudo ya ser exhibida en el Corpus de 1708.

El coste total de la custodia fue de 9.500 reales, obtenidos por suscripción entre los canónigos y "otros auxilios"[7], procedentes, con probabilidad, de los donativos de particulares y de la propia Ciudad, o también del producto de las Dos Raciones

---

exclusivamente a él. AML Protocolo (Prot.) 598 ante Luis Eugenio de Gumiel, 1704, 26 de octubre de 1704, f. 558. Madrid dependió del Tribunal de la Inquisición de Toledo hasta 1752 cuando se creó un tribunal propio. Mª.P. DOMÍNGUEZ SALGADO, "Inquisidores y fiscales de la Inquisición de Corte (1580-1700)". *Revista de la Inquisición* nº 4 (1995), pp 205-07.

Entre los no partidarios de la causa borbónica destaca D. Antonio García Rubira, caballero de Santiago y regidor, al que se le confiscaron sus bienes por tal motivo. Así se pone de manifiesto en un poder dado en 1707 por Don Pedro Montemayor, caballero de Santiago y capitán de una de las galeras de la escuadra de España, residente en Lorca, a Francisco Carbonell para que parezca ante su Majestad y le entregue 1000 ducados de los bienes confiscados a los disidentes y traidores, en especial del caballero de Santiago y regidor, Don Antonio García Rubira. AML Prot. 609 ante Julián Palacios, 1707-1710.

5 "Don Juan Ventura Ginér y Quiñones, llamado comúnmente Quiñonero, regidor perpetuo de Lorca, como capitán de una de las compañías de esta ciudad, asistió a los socorros de la de Cartagena cuando se vio asediada en 1706 por la escuadra inglesa y holandesa, partidaria del pretendiente a la Corona española el archiduque Don Carlos. Casó con Doña Florentina Pérez de Tudela y Gálvez y de este matrimonio nacieron D. Juan Gregorio Giner y Quiñones, regidor que fue de esta ciudad y hoy, 1741, presbítero". Fray PEDRO MOROTE ob. cit., p. 23.

6 F. ESCOBAR BARBERÁN, *Esculturas de Bussi, Salzillo y Don Roque López*. Lorca, 1919, *Adiciones* 1920, p. 182. (edición de M. Muñoz Clares y E. Sánchez Abadía, 2000, p. 164).

7 J. ESPÍN RAEL, *Artista y Artífices Levantinos*, Lorca, 1931, p. 262. Dicho autor en Notas... citadas, en las notas tomadas del inventario de San Patricio, habla de "la existencia de una custodia de plata sobredorada, que es la que sirve para el día del Corpus, que compró el Cabildo en Madrid a su costa en 9.500 rs de vellón (Es una hermosa custodia barroca, la mejor de Lorca). Además de existir otra mediana. (Dice Espín que en la Biblioteca de la Colegial situada en una sala con rejas que da a la calle de la Cava, donde se encuentra el Archivo Colegial, en un armario de obra se guarda toda la plata del templo: custodias, cálices, relicarios, incensarios y demás; entre ella, una magnífica custodia como de un metro, construida en Madrid en 1708 para la festividad del Corpus, es de plata dorada, cincelada y repujada, de gran ornamentación". Por su parte, F. ESCOBAR BARBERÁN, ob. cit., p. 182, actualizando la equivalencia de la moneda, cifra su valor en 750 pesetas.

que no siempre se utilizaba para los fines que fueron concedidas, "el solucionar los reparos necesarios", sino "para adorno y pompa" o "reparos suntuosos", como pone de manifiesto la recusación dirigida en 1704 a Felipe V por parte del Cabildo de la Catedral y del Obispo sobre su aplicación, al ser ellos uno de los mayores perjudicados[8]. El precio de 9.500 reales estaba en consonancia, sin duda, con el valor y categoría de la custodia si se compara con otras realizadas también en la Corte, en los últimos años del siglo XVII e inicios del XVIII y que presentan sus mismas o parecidas características, como se verá en ejemplos posteriores.

Descripción de la custodia (lám. 2)

Al desaparecer en 1936, su estudio sólo es factible por la fotografía ya mencionada perteneciente a la fototeca del Fondo Cultural Espín, de la ciudad de Lorca.

La custodia, de plata sobredorada y de un metro aproximadamente de altura, sigue el tipo de las denominadas custodias de sol[9]. El pedestal tiene forma aovada,

8 Las Dos Raciones se crearon para ayudar a las obras de la Colegial y, en particular, para realizar la fachada principal (1694-1710), aunque también se destinaron para otros fines.

El 23 de abril de 1700, fue concedido el producto de dos raciones aumentadas del Granero Decimal de Lorca, a petición de la ciudad, por Real Provisión del rey Carlos II, durante diez años. De dicho Granero se sacaban setenta raciones repartidas de la siguiente forma: catorce para el Rey, doce y dieciséis para el Obispo y Cabildo de la Catedral de Murcia respectivamente, siete para las fábricas de las siete Parroquias de Lorca, ocho y dos tercios de otra para el Abad y Canónigos de la Colegial de San Patricio, y las doce y un tercio restantes entre catorce de los Beneficiados, incluido el de la Inquisición. Archivo Catedral Murcia (ACM), Leg. 554, "Cartas de Arzobispos y Obispos al Deán y Cabildo. Años 1510 a 1711", 11 de diciembre de 1698.

P. SEGADO BRAVO, "El maestro de arquitectura José de Vallés y su participación en las obras de la Colegial de San Patricio de Lorca". *Anales de la Universidad de Murcia*, Filosofía y Letras, vol. XXXVI, nº 3-4 (1977-78), pp. 475-90. La evidencia de que en ocasiones su producto fuera engañosamente desviado "para adorno y pompa", como se ha dicho, derivó en que, respectivamente, el Cabildo catedralicio y al Obispo de Cartagena supervisasen obligadamente, en 1704 y a petición del Rey, la aplicación de las dos raciones a través de peritos en arquitectura y en escultura, al objeto de clarificar al máximo su adecuación a la tasación total de la obra realizada hasta el momento.

Aunque a lo largo del siglo XVII prácticamente el valor de la plata no varió, si lo hará en 1686 cuando pasó de 65 reales el marco a 81 reales y cuarto. Lo que al parecer no varió fue el valor del trabajo del artífice que se redujo a la mitad respecto al siglo XVI. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en A. BONET CORREA (coord.), *Historia de las Artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1987, p. 110. El valor de la custodia de Valtierra, tasada por el contraste de la Corte en Madrid, fue de 1000 pesos.

9 La custodia de San Patricio refleja casi al pie de la letra las características que presentan las custodias en el último tercio del siglo XVII, en Madrid y en general en toda España, ya que será la Corte la que marque el estilo. En palabras de J.M. CRUZ VALDOVINOS: " Son frecuentes las custodias portátiles de sol con apreciables variantes como son los pies cuadrilobulados, el crecimiento del toro sobre el nudo, las diversas asitas con crestería que flanquean el vástago y la sustitución de esmaltes y adorno picado por relieves y sobrepuestos fundidos de carácter vegetal". Su estudio "Platería", ob. cit., pp. 65-158, concretamente p. 115 ss. A decir del mismo estudioso, aunque todavía en los primeros años del siglo XVIII las estructuras básicas de astil, nudo y pie permanecen invariables, la evolución experimentada en Madrid a fines del XVII tendrá su efecto y se culminará en otras nuevas generalizadas desde fines del primer tercio del XVIII en que se moldura el inicio troncocónico del astil, el nudo se torna periforme invertido, el gollete pierde su forma cilíndrica y se une al pie en su zona convexa.



LÁMINA 2. *Custodia de la Colegiata de San Patricio, 1707-08. Desaparecida.*



LÁMINA 3. *Custodia de la Colegiata de San Patricio, 1707-08. Desaparecida. Detalle.*

configurada por cuatro lóbulos ricamente decorados con cartelas vegetales de abultado relieve y formas barrocas que se subrayan por la hábil utilización del cincelado y del repujado relevado[10]. El uso de piedras semipreciosas, blancas y rojas, en el centro de cada lóbulo, viene a enriquecer y acentuar, aún más, lo anteriormente expuesto, al reposar sobre las lisas y pulidas superficies escalonadas que le sirven de base[11].

10 El relevado es la técnica más empleada durante el reinado de Felipe V, aunque no desaparecen ni el cincelado ni la fundición. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit, pp. 124-6.

11 Parecidas característica es patente en la custodia de la Parroquia de Santa María de Valtierra (Navarra), realizada en 1699, visible en la actualidad y de la que posteriormente se hablará al considerarla un ejemplo similar de estimable valor, con independencia de que puedan existir otros. La mencionada presenta la forma aovada con cuatro lóbulos, pero la decoración no es abultada sino resaltada con el buril.



LÁMINA 4. *Custodia, siglo XVIII. Cuenca (S. SÁIZ GÓMEZ, Catálogo del Museo Diocesano de Cuenca).*

En la zona central de dicha base se eleva el astil constituido por la típica disposición, de abajo a arriba, de gollete, nudo y cuello (lám. 3). Elementos distintos, tanto de forma como de tamaño, cosa habitual, pero que en el caso de esta custodia se multiplican y la enriquecen. Dos angelitos sedentes, portando en sendas manos racimos de uva y espigas, atributos alusivos a la Eucaristía, decoran el primer tercio del gollete que se remata con un toro decorado con volutas a manera de asas[12]. A

12 En Valtierra es lo mismo, pero en Lorca con mayor decoración.

continuación, un vástago liso y polimoldurado sirve de base al nudo de forma periforme invertido, aunque, en este caso concreto, no aparece perfectamente configurada tal forma al subdividirse en dos partes. La inferior, más delgada, simula el inicio del fruto, incluidas las hojas, y la superior o toro, más abultada, el resto de dicho fruto donde sobresalientes cabezas de querubines, enmarcadas por alas avolutadas, sirven para darle mayor realce[13]. Finalmente, el cuello donde apoya el viril va adornado, en su zona central, por dos niños sedentes portadores de incensarios[14] y cuyo vástago se decora con cartelas vegetales con un abultamiento central. Los niños y angelitos aparecen desnudos y con las típicas bandas y sus cabecitas se cubren con rizadas cabelleras que llegan hasta el cuello, arremolinándose por encima de la frente en forma de pequeños penachos.

El conjunto se culmina con un doble sol (lám. 5). El interior, portador del viril, está formado por una corona enriquecida con piedras semipreciosas (27) blancas y granates, rodeada, a su vez, por otra de rayos tremulantes (61). La base o apoyo está formada por la cabeza de un querubín. Al conjunto le envuelve otra corona decorada de nuevo con piedras semipreciosas (16), ahora más espaciadas, terminando en los típicos rayos que aquí alternan con rayos flameantes y tornapuntas. Estas últimas, en forma de alargados capullos vegetales que sostienen las estrellas con pedrería. Los rayos, que simulan los haces de luces emitidos por aquéllas, son alternativamente rectos y curvilíneos. La parte central superior de esta aureola se remata con una cruz griega, decorada igualmente con piedras semipreciosas, y de cuyos brazos, tres tienen forma de capullos vegetales mientras que el brazo inferior es una cartela, cuyos lados, en forma de volutas incurvadas hacia adentro, van disminuyendo en anchura conforme ascienden. Justamente en la parte inferior de la aureola, y en correspondencia con la cruz, una cabeza de querubín sirve de enlace con el astil.

Esta custodia, además de colocarse en el tabernáculo que presidía la capilla Mayor, según se dijo, se procesionaba en la festividad del Corpus siendo portada en un templete de plata sobre andas. Tal templete se debió a la iniciativa del cabildo de la Colegial, tomada el 15 de junio de 1753, considerando que el existente era muy pesado y que tal pieza de orfebrería con una ejecución más ligera sería más viable

---

13 Puede compararse con la custodia del Museo Diocesano de Cuenca, del siglo XVIII (lám. 4). Medidas, 0,90 x 038 cm. Plata sobredorada. No presenta marcas. (S. SÁIZ GÓMEZ, *Catálogo del Museo Diocesano de Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial, 2004, p. 87). Es probable que dicha custodia sea un poco más tardía que la de Lorca, pues el nudo periforme invertido aparece ya perfectamente configurado. Sin embargo los angelitos sedentes y cruz de remate del viril recuerdan a la de San Patricio. Podrían ser del mismo entorno. Algo parecido sucede con la de Valtierra aunque ésta sea algo anterior, 1699, y por supuesto el nudo lo ocupe el águila bicéfala.

14 La tipología de estos angelitos portadores de incensarios es la misma que aparece en la custodia regalada, al parecer, por el Emperador Leopoldo a las Descalzas Reales a finales del s. XVII. Noticia y fotografía que me ha facilitado Doña Ana García Sanz, conservadora del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, Patrimonio Nacional.



Lámina 5. *Custodia de la Colegiata de San Patricio, 1707-08. Desaparecida. Detalle.*

para las solemnes procesiones tanto del Santísimo cuanto de la Virgen del Alcázar. La plata procedente de las columnas del antiguo, fue reutilizada en la ejecución del nuevo, diseño y obra del maestro platero Ginés García Zerón, que lo terminó en 1758 y percibió un total de 6.360 reales. Andando el tiempo, éste sería sustituido a

su vez por otro de plata de Meneses, "de gusto ramplón" en opinión de Espín que, lógicamente, lo comparaba con su antecesor[15].

La custodia se conservó hasta el 14 de agosto de 1936 en que desapareció[16]. Tal vicisitud no fue el único intento de atentar contra la custodia. Ya anteriormente, en 1823, estuvo a punto de destruirse cuando se solicitó, por parte del gobierno central, que todas las alhajas y en especial las de plata que no fuesen de absoluta necesidad para el culto, se enajenasen para cubrir los gastos del fisco. Gracias al "celo" de los hermanos Calderón, canónigos de San Patricio en ese momento, quienes aportaron de sus propios bienes el dinero en que se había valorado la custodia, ésta pudo conservarse[17].

Procedencia, modelos, posibles autores

La peculiaridad de la documentación conservada, aspecto en el que ya se ha insistido, no permite dar respuestas definitivas en todos estos puntos, al menos hasta el momento presente. Hay que añadir, por otra parte, las dificultades implícitas a todo estudio sistemático centrado en el campo de la orfebrería, subordinado implícitamente a la naturaleza, estado de conservación y contraste de la pieza, si lo hubiere, con la subsiguiente identificación y vinculaciones a escuelas o no. El hecho añadido de que las dimensiones de dichos objetos de arte faciliten, por lo general, su transporte, genera una desvinculación de los talleres de origen y, lo que creo más importante, del ambiente o escenario concreto para el que fueron intencionalmente creadas al objeto de lograr una profunda armonía entre la identidad artística de ambos. El realce de la custodia lorquina dentro del templete de plata, procesional y posterior, ya mencionado, es buen ejemplo de ello.

Con todo, hay algunas respuestas válidas. La procedencia de los dibujos o dibujo que le sirvieron de modelo, el coste de la pieza y las personas o autoridades que desde Lorca se encargaron de los trámites necesarios para su realización, así como el nombre del agente que en Madrid gestionó su ejecución y la envío a la ciudad.

15 J. ESPÍN RAEL, *Artistas...* ob. cit., p. 261. Idem, *Notas....* ob. cit. El trono actual ha sido realizado por Orrico de Valencia en los años 40, según reza una placa que incorpora con la siguiente inscripción: "Al Rey de Reyes el Excmo. Ayuntamiento y la Ciudad de Lorca. 5 de junio de 1947. Construido Orrico Valencia".

16 J. ESPÍN RAEL, "Incendios y destrucciones". *Lorca, Nuestra Señora la Real de las Huertas. Una jornada de dolor*. Valencia, Publicaciones "Blanco y Azul", 1939, s.p.

17 Documenta textualmente J. ESPÍN RAEL, *Artistas ...* ob. cit., pp. 261 y s.:

"Este trono no existe (refiriendo al de 1758) así como otras muchas alhajas de otros templos, porque en el año de 1823 el gobierno se incautó de todos los objetos de plata que no se consideraron de absoluta necesidad para el culto y fueron deshechos y vendidos para atender a los gastos del fisco. Entonces, fue también comprendida para su incautación la hermosa custodia del Corpus construida en Madrid en 1708 "igual que la que dio su Majestad a las Descalzas Reales", que costeó el Cabildo, cuyo precio fue de 9500 reales. La que gracias al celo de los hermanos canónigos Calderón se consiguió quedase para el culto de la Colegial, en que aún permanece esta interesante joya de ignorado autor madrileño".

Por el contrario, se desconoce quién la realizó y la marca y contraste que hubiese posibilitado su identificación y taller donde se ejecutó.

Se hace evidente que en la Lorca de esta época pesaba la influencia de la Corona y los usos y modas prescritos por ella. Ya se habló de las tendencias marcadas por las llamadas, de modo general, aristocracias locales. Así, en un Cabildo colegial, celebrado a primeros de octubre de 1707, se dice "que se haga la custodia según los dibujos traídos de Madrid y que fueron presentados por el Rey a las Descalzas Reales". El texto no deja dudas sobre la procedencia de los dibujos, que muy probablemente debieron ser realizados por un artista o platero de la Corte y que constituían la base fundamental e imprescindible para la ejecución material. Se ha resaltado la gran importancia que progresivamente, a lo largo del siglo XVII, se iba dando al arte del dibujo regulado en las Ordenanzas de la Cofradía de Plateros madrileños, lo que evidencia también las exigencias y la pujanza del gremio en otros muchos aspectos[18]. El diseño mencionado de la custodia venía, así pues, de Madrid pero plantea otras cuestiones. ¿Por qué se habla de los dibujos y no del dibujo? Puede plantearse que se enviaron a Lorca dos dibujos para que el Cabildo tuviese la posibilidad de elegir, práctica bastante habitual en estas décadas considerando siempre el rango y las posibilidades del demandante. Por ejemplo, el platero toledano Antonio Domínguez envió en 1717-1718 más de uno al Cabildo de la Catedral de Orihuela para la custodia del Corpus[19].

¿Por qué, en el caso de Lorca, se dice que fueron presentados por el Rey a las Descalzas Reales?. Puede deducirse que, en dicho caso, el orfebre sería el platero de dicho monasterio ejecutándola según el dibujo presentado por el Rey y que, en cierto modo, la Abadesa daría su aprobación en la medida de sus atribuciones. No hay que olvidar que la Comunidad de dicho monasterio eran Clarisas Franciscanas, con una Regla cuya esencia era la adoración y el culto al Santísimo Sacramento, al igual que ahora. No serían ignorantes de las piezas de orfebrería vinculadas al culto mencionado, como testimonia el rico patrimonio artístico que todavía custodian en la actualidad. Sirva como hipótesis. Por su parte, Espín dice que se hizo "igual que la que dio S.M. a las Descalzas Reales"[20], en cuyo caso se trataría de la custodia

18 AML ACSP, AC 1701-1707, 1707, f. 251v.

En una ordenanza de 1695, concretamente, insistían en la importancia del dibujo a la hora de examinarse y qué tipo de piezas debían ejecutar los aspirantes según su especialidad, de oro o de plata. Mª.C. HEREDIA MORENO. "Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana". *Archivo Español del Arte* nº 274 (1996), p. 188, siguiendo también a J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa.* Madrid, 1983.

19 J. SÁNCHEZ PORTAS, *La luz de las imágenes*, Orihuela, 2003, pp. 442-445 y Mª.V. SANTIAGO GODOS, "El dibujo para obras suntuarias" en *Estudios de Platería. San Eloy 2003.* Murcia, 2003, pp. 542, 543, 545-551.

20 Es probable que Espín confundiese el contenido de la frase "los dibujos presentados por el Rey a las Descalzas Reales con "igual a la que el Rey dio a las Descalzas Reales". J. ESPÍN RAEL, *Artistas ...* ob. cit., p. 261.



LÁMINA 6. *Custodia de Valtierra (Navarra), 1699.*

regalada por Felipe V a las Descalzas y realizada verosímilmente por el platero de las monjas[21].

Los argumentos mencionados sobre el modelo de la Corte a seguir, ayudan a comprender las prioridades e impulsos artísticos que movieron al Cabildo lorquino para materializar una custodia particularmente rica y hermosa adaptada a la ocasión, pero dejan abiertos interrogantes de muy difícil solución, debido a la desaparición de la pieza y la imposibilidad actual de un estudio directo. En el juego de las hipótesis válidas, es importante la identificación de la posible marca y contraste que podría ser la de la propia marca de la Villa, dada su procedencia. Es decir, el oso y el madroño bajo Corona y por el marcador de dicha villa Juan Muñoz, tal como aparece en otras custodias significativas ya estudiadas. Es el caso de las pertenecientes a las iglesias de Nuestra Señora de la Asunción de Pezuela de las Torres (Alcalá de Henares), de 1698, o a la de Santa María de Valtierrra (Navarra), de 1699 (lám. 6), aquí mencionada, ambas procedentes de Madrid y encargadas respectivamente por un particular y por los patronos de la iglesia[22].

Respecto a la identidad del artífice, únicamente se pronuncia, que se sepa, Santiago Alcolea. Atribuye su ejecución al platero madrileño José Castellano, muy probablemente confundiéndole con el agente residente en Madrid José Castellanos, como ya se dijo, y a quien se le encargó gestionar en la Corte la realización de la custodia y su posterior envío a Lorca[23]. Ante este atribución, he intentado ampliar la posible autoría a plateros de este mismo apellido, activos durante estos años y próximos a la Corte. Desde luego, el apellido Castellanos aparece claramente vinculado a este gremio y en el ambiente idóneo. El platero segoviano Damián Castellanos, en su caso, fue uno de sus insignes representantes. Activo al menos desde 1711 (muere en 1744), realizó en 1730 la custodia de la Parroquial de Escarabajosa de Cabezas (Segovia) y también una naveta con cuchara (Segovia, 1732) en cuya asa aparecen la marca de la ciudad de Segovia,

21 Al parecer, no era normal que el Rey tuviese por costumbre regalar una custodia a las Descalzas, aunque tampoco imposible. La vinculación con la Corona arrancaba de la fundadora, la infanta Doña Juana de Austria, hija de Carlos V. Sí que era tradición, desde los Austrias, que el monarca les regalase para Epifanía dos cálices limosneros, costumbre que según CRUZ VALDOVINOS se reanudó por Felipe V a partir de 1711. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y lucimiento...* ob. cit. pp. 29 y 312. Del mismo modo, la generosidad y la oportuna política Real podía incluir otras piezas para uso litúrgico.

22 "Durante el reinado de Felipe V (1700-1746) el marcaje continúa en la línea con lo indicado en el siglo XVII: es escaso excepto en los centros importantes. Paulatinamente, se va incorporando el marcaje triple". J.M. CRUZ VALDOVINO, "Platería", ob. cit., p. 124. Idem, *Valor y lucimiento...* ob. cit., pp. 24-25.

La atracción del importante núcleo madrileño, por su parte, impulsaba los viajes y el contacto entre orfebres y escuelas con las subsiguientes influencias. Para la relación entre Juan Muñoz y Cristóbal de Alfaro, A. ARANDA HUETE, "Cristóbal de Alfaro, platero navarro en la corte madrileña". *Ondare* nº 19 (2000), pp. 571-579.

23 S. ALCOLEA, *Artes decorativas en la España cristiana*. Ars Hispaniae. Madrid, 1975, p. 251.

de su marcador José Martínez del Valle (Valle) y, lo que es más significativo para los estudios de platería, la del propio artífice Damián Castellanos. Se encuentra testificado otro individuo con el mismo apellido, Cristóbal Castellanos, quien, aún de oficio desconocido, albergó curiosamente en casas de su propiedad en Madrid en 1677 al platero navarro Cristóbal de Alfaro, "platero de oro de la Casa Real", que entonces estaba recién casado. Es lógico pensar que el "arrendatario" estuviera vinculado de alguna manera al mundo de los orfebres[24].

Existe también la posibilidad de otras autorías para la custodia de San Patricio, no relacionadas con el apellido Castellanos, mientras su persona y actividad se enmarquen en el círculo de la Corte y en los años mencionados, inicios del siglo XVIII. Las opiniones de los especialistas que han trabajado este campo y la comparación con las obras originales que del mismo aún subsisten, pueden abrir nuevas vías en este sentido. Resulta, en principio, bastante evidente que hay un flujo migratorio de plateros del norte de España, vascos y navarros, hacia la Corte, a imperativo de la suntuosa demanda impulsada por el programa suntuario borbónico. También se manifiesta la tradición del dominio de la orfebrería en las zonas mencionadas. Familia importantísima de origen alavés, con una arraigada tradición desde mitad del siglo XVII, y luego afincados en Madrid, fueron los Zurreño cuya actividad llega hasta el siglo XVIII y cuyo último representante, Damián Zurreño, activo hasta casi 1716 y reputadísimo en su arte, realizó entre otras obras la custodia de la Almudena en 1693 y en 1702 la gran urna de los Santos Justo y Pastor de la Magistral de Alcalá de Henares, cuyo relieve central lleva también la firma de su hermano Antonio. Otras familias destacadas de plateros fueron los Alfaro, o bien otras figuras que dominaron el panorama en el primer tercio del siglo como Pablo Serrano (1700- +1731), Antonio Fernández Cantero (1705-+1738) o el platero titular del rey Felipe V, Pedro López de Medrano (1703-1713) y su hijo Manuel (1713-1748)[25].

24 Respectivamente, J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El Arte de la Plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, estudio de la pieza nº 38, p. 74 y A. ARANDA HUETE, ob. cit., pp. 271-279.

25 Sobre el significado y funciones del platero Real F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, pp. 13 ss. y 404 ss. y "El cargo de platero Real". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 149-162. J.M CRUZ VALDOVINOS, "La platería en la Corte madrileña de los Habsburgos a los Borbones". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003. pp. 110 ss. y 133 ss., se detiene en un análisis de la personalidad y la obra de muchos de estos orfebres, insistiendo en la particularidad de que, durante el reinado de Felipe V, los encargos reales más importantes hechos desde Palacio correspondieron a los plateros reales extranjeros y sólo como excepción —en caso de piezas litúrgicas— se encargaron a los nacionales. Las predilecciones del monarca no se ocultaron. En 1703 nombró al mencionado Pedro López de Medrano "platero de plata de Su Majestad", cargo que ostentó hasta su muerte en 1713 y que automáticamente pasó a su hijo Manuel. En el caso concreto de Damián Zurreño, es de destacar su obra tardía en plata: restos de una gradería conservada actualmente en el Museo de Artes Decorativas de Madrid y los ángeles de la capilla de La Concepción de Navalcarnero. Era tan importante la fase previa para llegar a la categoría de estos artistas que hasta finalizar la Guerra de Sucesión se hicieron piezas de examen dentro de la tradición del siglo XVII.

Pero, si se recuerda, había otras hipótesis para la custodia de Lorca. Si fue ejecutada por un platero de las Descalzas Reales, podría tratarse de Juan Eugenio de Urrea que, según Cruz Valdovinos, tuvo una intensa actividad en torno a 1710 y cinceló la mayoría de las custodias existentes en dicho monasterio. Su modo de ejecución resaltaba siempre el cerco formado por ráfagas y tornapuntas rematadas en estrellas que alternaban, tipología manifiesta igualmente en la custodia de San Patricio, si se recuerda[26].

Una última pregunta puede plantearse, a modo conclusivo. El momento espléndido que atravesaba Lorca en estas décadas del siglo XVIII habría posibilitado la elección de un artífice local para realizar la custodia. Los había, con arte y experiencia probadas y vinculados a la propia historia artística de San Patricio. Pedro Vidal Ruiz hubiese sido una acertada elección, en su caso. Había ejecutado para el ajuar de la Colegiata dos paces de plata con efigies doradas cuyo peso superó en once onzas el de los preexistentes, fundidos y reaprovechados. Percibió por ellas, en 1718, quinientos reales de la Fábrica de la Colegial. Su actividad como orfebre o bien, como experto en el arte de la plata, no se interrumpió y continuó en sus descendientes, pudiéndose hablar a nivel local de una pequeña dinastía de orfebres, la de los Vidal.

No obstante, en estas décadas no sólo la pericia del artífice podía ser decisiva para su elección. Las inclinaciones políticas, considerando la dicotomía existente en el cambio de siglo, según lo dicho, podrían también guiar la conveniencia. Puede sugerirse que Pedro Vidal simpatizase con la causa del pretendiente el archiduque Carlos y en unos momentos en que, a todos los niveles, la Corte imponía su fuerza centrípeta, no resultaba ni inteligente ni practico una oposición[27].

---

26 J.M CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., pp. 126-128. No hay duda de que la Corte seguía marcando las tendencias dominantes y esto ha facilitado una riqueza documental considerable en todo lo relativo a personalidad de los artífices y marcas cronológicas. Por ejemplo, de José Martínez Caro, platero de las Descalzas y muerto en 1742, el Monasterio conserva en la actualidad el arca eucarística y la cruz procesional.

27 Sobre la figura de este platero, J. ESPÍN RAEL, *Artistas...* ob. cit. pp. 191-247. Además de lo dicho, en 1719 junto con el latonero Cristóbal Martínez, realizó "dos lampiones de hojalata dorados por fuera, con sus vidrieras pintadas y cañones de plata para formar las astas por lo que se les pagaron 1771 reales y que existían en 1929. Faroles muy artísticos e interesantes, de barrocos calados, que se sacan iluminando el Santísimo en las procesiones". Quizás sean los que existen actualmente?. Sus hijos Joaquín y Felipe destacarán en su arte, sobre todo el segundo, Felipe Vidal Pinilla, "nacido en Lorca en 1698, en la parroquia de Santiago, hijo de Pedro Vidal y María Pinilla" residió y vivió en Madrid. fue un excelente grabador y realizó la lámina de la Virgen de las Huertas y la del escudo de Lorca, que ilustran el libro del padre Morote, *Blasones...* ob. cit., grabadas en Madrid en 1734 y 1741 respectivamente. También M. MUÑOZ CLARES y A. SÁNCHEZ ABADÍA, ob. cit. p. 425.

Las relaciones de Pedro Vidal con la Colegial puede constatarse por A.C. 1707-1715. f. 277. 23 de julio de 1714. Respecto a sus inclinaciones por los Austrias podría apoyarlo la noticia de que en 1711 el capitán de las tropas holandesas Don Godofredo de Santama, natural de la "hoya" de Holanda, prisionero de guerra en Lorca y de partida para Guadalajara, dio un poder a Pedro Vidal Ruiz, platero, para que aceptase y recibiese una letra que estaba esperando de la ciudad de Gibraltar para su socorro. Rúbrica. AML. Prot. 617, ante Luis Eugenio de Gumiel, 1711.

El portaviático de la parroquial de Alhabia (Almería). Una aportación al catálogo de obras de Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa

Mª DEL ROSARIO TORRES FERNÁNDEZ
Universidad de Almería

La platería de la provincia de Almería[1], actualmente en proceso de inventario y cuyo estudio apenas se halla en los comienzos[2], proporciona de vez en cuando la sorpresa del hallazgo de alguna obra sobresaliente, como es el portaviático al que dedicamos estas líneas (lám. 1). Dicha pieza era prácticamente desconocida hasta los últimos meses, incluso en el ámbito local, debido al celo con el que ha permanecido guardada, que ha impedido que pudiera apreciarse su valor artístico. El interés de la misma y la constatación de su relevante autoría, nos han movido a estudiarla aquí con el fin de darla a conocer, hasta tanto puedan culminarse las tareas de catalogación de este sector del arte almeriense.

El portaviático forma parte, desde el último cuarto del siglo XVIII, del ajuar sacro de la iglesia de San Juan Evangelista de Alhabia (Almería), cuya parroquia ha

---

1 Este trabajo se inserta en el proyecto "Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía española y su repercusión en otras grandes iglesias" (Referencia HUM2005-05226/ARTE), dentro del marco de Programas Nacionales del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, de Ministerio de Educación y Ciencia.

2 Hasta el momento presente, nuestra prioridad ha sido el estudio de la platería de la catedral de Almería, trabajos que hemos llevado a cabo conjuntamente Mª del Mar Nicolás Martínez y la firmante de este artículo, los cuales han sido publicados en *Estudios de Platería* entre los años 2002 y 2006.

pertenecido al arzobispado de Granada desde su erección, en 1501, hasta 1956 en que quedó adscrita al obispado almeriense, tras la reordenación de que fueron objeto ambas demarcaciones eclesiásticas en aplicación de la política de hacer coincidir los límites de los obispados con los de las provincias. Por su tipología diferente, calidad artística y excelente factura, esta obra constituye un caso de verdadera relevancia en el maltrecho panorama que actualmente ofrece la platería religiosa almeriense. Por otra parte, creemos que la difusión de su origen y autoría puede contribuir a un conocimiento más preciso de la llegada de productos de los talleres cordobeses al extremo oriental de Andalucía y, a su vez, a completar el catálogo de la obra de su autor, Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa, uno de sus más reputados artífices de la ciudad de Córdoba en segunda mitad del siglo XVIII.

Una primera aproximación al inventario provisional de la platería conservada en el obispado de Almería, resulta muy ilustrativa a la hora de entender los procedimientos seguidos en la dotación del ajuar litúrgico de las parroquias, en los que primaban criterios jerárquicos y de importancia de las mismas, los ajustados medios económicos que se destinaban a este fin, que no favorecían la adquisición objetos sagrados de gran valor artístico, especialmente en los núcleos rurales más alejados de la cabecera de las diócesis —las afectadas aquí son Granada, Guadix y Almería—, así como los centros de producción de objetos de plata desde los que se abastecían, siendo los talleres de Granada y Córdoba los más demandados.

Por lo que se refiere al caso concreto de los portaviáticos, de los que la práctica totalidad de los conservados no se remontan más allá del siglo XVIII, se advierte, en lo que a la tipología se refiere, un predominio de las simples cajitas cilíndricas o píxides, de tapa plana o cónica, muchos de ellos carentes de marcas, por lo que resulta difícil precisar su datación y autoría. Los casos más cuidados, se encuadran en los modelos aquiliformes, entre los que se encuentra el de la iglesia parroquial de la Encarnación, de Abla, sin punzonar, con forma de águila bicéfala con las alas explayadas, que ha sido reformado en fecha relativamente reciente con la adición de una corona; el de la parroquial de la Encarnación de Laujar de Andarax, obra del platero granadino Manuel López Portero, de 1773, es una variante del prototipo anterior, ya que la figura del águila, también con las alas explayadas, está repujada tanto en el anverso como en reverso de una caja que tiene silueta acorazonada. Una solución semejante se da en el portaviático de la iglesia parroquial de la Encarnación, de María, marcada en Granada por un Martínez y frustra la del fiel contraste, situación que dificulta su datación y determinación concreta de la autoría. Son también frecuentes los portaviáticos de formato acorazonado, generalmente rematados por una corona, así es el de la parroquial de la Anunciación, de Berja, realizado en Córdoba por Francisco Carlos Martínez, en 1774, artífice frecuentemente elegido para el abastecimiento de objetos de plata en la archidiócesis granadina; el de la iglesia de Santa María de Ambrós, de Dalías, sin marcas; o el de la parroquial de la Santa Cruz, de Canjáyar, punzonado por el platero granadino José de Bustos, en 1765. Se dan también los que adoptan forma de escudo heráldico, normalmente rematado



LÁMINA 1. *Portaviático. Iglesia parroquial de San Juan Evangelista. Alhabia (Almería). Anverso.*

El cuerpo presenta una tapadera, unida a la cara posterior mediante una bisagra, que sirve de remate a la pieza. Adopta una forma triangular, a modo de copete, cuya base reproduce de manera invertida el perfil mixtilíneo de la boca. Sus dos lados confluyen en el borde perfilado por tornapuntas, vegetales y rocallas, culminando en una cruz de sección plana que lleva una serpiente enroscada con una manzana en la boca[4], alusiva a la victoria de Cristo sobre el poder del maligno, causante de la caída del hombre. En el centro de cada uno de los frentes se disponen sencillas cartelas triangulares que se decoran con dos motivos en "c" afrontados sobre una base de acantos.

El interior del depósito presenta una concavidad, cuya base perforada se prolonga en una oquedad de forma cilíndrica y de menor diámetro, todo ello está forrado mediante una especie de badana de color rojo. Dicha concavidad sirve para albergar el hostiario, una sencilla caja de plata blanca, de perfil oval con tapador. Presenta un pie de planta circular y disposición decreciente gracias a un juego de molduras cóncavas y convexas, sobre el que se asienta una copa lisa con el borde superior moldurado. La tapa, de perfil abombado y cuerpos decrecientes, remata en un perillón que sirve de tirador.

La obra esta marcada, en la parte superior de la cara posterior del cuerpo, con .S./[CRUZ], marca personal que se identifica con la tercera variante de las empleadas por Antonio José de Santa Cruz, que hizo uso de ella desde 1775 hasta 1793, fecha de su muerte, con león rampante a la izquierda en el interior de un óvalo y con 77/LEIVA, marca cronológica del contraste Juan de Luque y Leiva, que desempeñó tal cargo en la ciudad de Córdoba entre 1772 y 1780. Lleva también burilada en el interior del depósito (lám. 3).

Como no podía ser de otra manera, los paralelismos de esta obra se encuentran en portaviáticos labrados en talleres cordobeses del último tercio del siglo XVIII, no sólo por el propio Antonio de Santa Cruz, o Antonio Ruiz *el viejo,* sino también por Damián de Castro, a quien quizá se deba la creación de este modelo, cuya disposición trae inmediatamente a la memoria el porte de sus famosas arcas eucarísticas. Así, con la salvedad de algunas variantes formales que afectan a aspectos tales como al perfil o al remate de las piezas, pueden citarse, entre otros, el portaviático de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, de Santaella (Córdoba), obra de Damián de Castro, en torno a 1770[5], autor, asimismo, del conservado en la de San

4 Este remate, con la salvedad de que en lugar de una serpiente con la manzana en la boca es un delfín, es idéntico al que dispone en la tapa de un copón que se custodia en la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Galaroza (Huelva). La pieza se reproduce en AA.VV., *Ave verum Corpus. Cristo Eucaristía en el Arte Onubense*. Córdoba, 2004, p. 328. Carente de marcas, ha sido relacionada por el autor de la ficha con el círculo de Damián de Castro, sin embargo, este detalle y otros aspectos de la ornamentación que hallamos en la custodia de la catedral de Almería, también la sitúan en el de Antonio de Santa Cruz.

5 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRADO, *Eucharística Cordubensis*, Córdoba, 1993, p. 161.



LÁMINA 3. *Portaviático. Iglesia parroquial de San Juan Evangelista. Alhabia (Almería). Marcas.*

Bartolomé, de Espejo (Córdoba), fechado en 1772, con la particularidad de que sirve también de crismera[6]; en esta línea está también el de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, de Montemayor (Córdoba), realizado por Antonio Ruiz en torno a 1770[7]; con la peculiaridad de que carece de pie y la base adopta la forma de una especie de repisa, cabe citar el portaviático de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, de Bonares (Huelva), pieza anónima y datable entre 1780 y 1800[8]; finalmente, aunque algo más alejado de la forma ajarronada, repetida en los casos anteriores, y sin la estrangulación de la parte central del cuerpo característica en ellos, cabe señalar también el portaviáticos de la iglesia de Santiago de Antequera[9], por su forma aovada, labrado por el platero Rafael Santa Cruz (c. 1780-1785), hijo del artífice del ejemplar que aquí nos ocupa.

Antonio de Santa Cruz ha comenzado a formar parte de la historia de la platería del ámbito de Almería con la documentación de su nombre y trabajo en la catedral[10], iniciándose el catálogo de su producción con el estudio de la hermosa

6 Ibidem, p. 162.

7 Ibidem.

8 AA.VV., *Ave verum Corpus...* ob. cit., p. 352.

9 R. SÁNCHEZ LAFUENTE GÉMAR, *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 377 y 472.

10 M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 595-619.

custodia que atesora la iglesia mayor[11]. Los trabajos de inventario que se llevan a cabo actualmente en relación con el patrimonio mueble de la Iglesia almeriense están haciendo aflorar otras obras suyas, que se darán a conocer más adelante. Ello no debe sorprendernos, habida cuenta de que el artífice pudo haber efectuado personalmente algún viaje por estas tierras con el objeto de vender sus productos. De ellos, ha quedado registrado, al menos, el efectuado a la ciudad de Almería en 1790, fruto del cual fue un importante encargo echo por el cabildo consistente en la composición y renovación de numerosos objetos de plata para la catedral, que, aceptado por el platero, dejó en depósito un cáliz y unas vinajeras como garantía de su trabajo[12].

La presencia de una obra tan excelente en Alhabia, un lugar pequeño y alejado de Granada, situado en el extremo sureste de la archidiócesis, nada debe a los cauces oficiales, sino a la iniciativa de un particular, don Raimundo García del Olmo, prebendado de la Catedral de Córdoba. Por el momento, poco sabemos acerca de la personalidad de este eclesiástico, ni de los motivos que le llevaron a efectuar tan generosa dádiva. Los datos contenidos en el expediente de limpieza de sangre que el obispo de Córdoba don Martín de Barcia y el cabildo catedralicio ordenaron instruirle el 17 de junio de 1769, al haber sido provisto de una media ración en aquella iglesia mayor[13], indican que el presbítero don Raimundo Alfonso García del Olmo era natural de Alsodux (Almería), hijo de Juan García del Olmo y de Ana Bernarda Fernández, el cual había sido bautizado, a los tres días de su nacimiento, el 27 de enero de 1719, en la parroquial de dicha localidad, que por aquellas fechas pertenecía también a la archidiócesis granadina. Por lo demás, con independencia de la posible existencia de otros vínculos del racionero con el lugar de Alhabia que aclaren las circunstancias de la ofrenda de este preciado objeto a su iglesia, lo único que puede afirmarse por el momento, es que su madre era natural de dicha localidad y que los contactos del donante con ella pudieron haber sido fluidos, dada la escasa distancia que separa a ambos lugares situados en el bajo valle del río Nacimiento.

11 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "Platería cordobesa en la catedral de Almería" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 516-518.

12 Ibidem, p. 518.

13 Archivo Catedral de Córdoba, Expediente de Limpieza de Sangre., Leg. 5062.

ESTUDIOS

Los Bozarráez, plateros de Santiago de Guatemala[1]

JAVIER ABAD VIELA
Arquitecto

Los maestros de este apellido integran la primera de las grandes dinastías (al menos cinco generaciones activas durante más de un siglo), entre los plateros de Guatemala. También, probablemente, una de las de más alta alcurnia en su origen, puesto que su fundador, Pedro de Bozarráez "el Viejo", fue un conquistador. Soldado de Cortés desde 1520 hasta 1522, combatió en las tierras mayas con Alvarado durante este último año y los siguientes[2]. Alguno de sus descendientes lograría lo que en la primera mitad del XVII podría considerarse un inequívoco éxito social. Tras él, su familia se dividió en dos ramas, mestizas ambas, que por lo que sabemos, mantuvieron buenas relaciones entre sí. La primera de ellas emparentó con alguno de los plateros más importantes y de mayor éxito de su época. Francisco, su primer hijo, casó a su vez con nieta de conquistador por ambas ramas, tanto paterna como materna.

---

1 Este artículo está entresacado del capítulo titulado "Plateros en Santiago de Guatemala, 1524-1700" del trabajo que, sobre las platerías de la Capitanía General, tenemos pronto para llevar a la imprenta. En su interior presentamos datos biográficos documentados, y muchos de ellos inéditos, sobre siete plateros, uno de ellos completamente desconocido hasta la fecha, que llevaron el apellido Bozarráez. Así mismo, presentamos también por primera vez tres obras de plata que llevan la marca inédita que atribuimos al maestro platero Pedro de Bozarráez "el mozo".

2 Sin embargo no debió seguir al Adelantado en su aventura peruana, como sí haría otro de los plateros conquistadores de la siguiente oleada: Pedro Hernández Atenciano.

Pedro de Bozarráez "El Viejo"

Conquistador y encomendero[3], vecino de la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala. Nacido hacia 1492, puesto que en 1542 se le atribuyen cincuenta años de edad poco más o menos: "*hidalgo de portal*" e "*hidalgo con solar conocido*", "*...Conquistador que fue de las provincias de México y de éstas de Guatemala*", "*Se halló en la conquista de México bajo el gobierno del Marqués del Valle, Dn. Fernando Cortés*" (en la documentación coetánea y durante todo el siglo XVII a Cortés se le da siempre el nombre de Fernando o Hernando, nunca de Hernán) y combatió en la caballería de Alvarado desde su entrada en el istmo. Uno de los primeros pobladores de Santiago de Guatemala[4].

Aunque debía residir en las Antillas con anterioridad a esta fecha, llego al continente durante la primera parte de la segunda mitad de 1520, procedente de Jamaica, en la segunda expedición de dos barcos enviada por el gobernador de la isla Francisco de Garay, en el navío capitaneado por Francisco Ramírez, el capitán de la segunda nao y su hueste era el conquistador mestizo Miguel Díaz de Aux[5]. Estas tropas (unos noventa soldados poco más o menos entre los dos barcos) demostraron una alta capacidad de combate, mereciendo ser conocidos entre sus compañeros conquistadores como los "*lomos recios*". Se unieron inmediatamente a Cortés, en cuyo ejército viviría las tremendas jornadas del asalto final a Tenochtitlán. Su relación con Alvarado puede deberse a que, siendo Bozarráez soldado de caballería, aquél, era habitualmente el comandante de la misma (o de una parte) en los dispositivos militares de Cortés.

Finalmente, obtuvo como premio a sus servicios una encomienda de pequeña importancia en un pueblo llamado en el siglo XVI "*Tecpanpuyumatlán*", del que hoy se piensa que pudiera tratarse de la aldea de Santa Eulalia, lugar cercano a San

3 Contra lo que se ha llegado a pensar, el patronímico del conquistador no se origina en una corrupción de su ortografía por parte de los escribanos de Guatemala: el apellido Bozarráez —al parecer de origen andaluz—, existe, aunque es sumamente raro. Según María Moliner, "Boza" es la cuerda o cabo con el que se amarra un barco a tierra y también boca. "Arráez" es una palabra de origen árabe que significa capitán de barco o jefe naval. Asimismo existen en América, aunque todos son muy raros, los apellidos Boza, Bosarraz, Mucharraz, Ráez, Arráez, etc.

4 A1.29 L.2327 E.17297. Expediente inédito de 1632, hoy depositado en el AGCA y que contiene la "*Probanza de los méritos y servicios de Pedro de Bozarráez, conquistador que fue de las provincias de México y de estas de Guatemala. Esta aquí la filiación de Mathías de Bozarráez, presbítero, cuyo abuelo paterno fue el dicho conquistador*". En su interior se encuentra otro documento original, de fecha anterior, titulado: "*Año de 1542. Probanza para perpetua Memoria y Fe a pedimento de Pedro de Bozarráez*". Pese a encontrarse en un aceptable estado de conservación, la probanza de 1542 es de complicadísima lectura debido al enrevesado tipo de letra utilizada por los escribanos.

5 H. THOMAS, *Quién es Quién de los Conquistadores*. Barcelona, 2000, p. 175. En esta obra se transcribe el nombre del conquistador como Pedro de Bocarez o Bacaráez.

Mateo Ixtatán, en el actual partido o provincia de Huehuetenango[6]. "...*Que el dicho pueblo de Tequepán Puyumatlán es muy poca cosa, e no* (...) *para que Pedro de Bozarráez se pueda mantener conforme a la calidad de su persona*"[7].

En 2 de enero de 1542, muy afectado en lo personal y perjudicado en lo material, a causa de la destrucción sufrida por la primera capital (Ciudad Vieja) el 11 de septiembre del año anterior, solicitó ante "*el muy Noble señor don Christobal Lobo alcalde ordinario de esta ciudad y en presencia de mí, Diego Fernández, escribano público y del cabildo...*"[8], una probanza de méritos y servicios con la finalidad de solicitar alguna merced al Rey que le ayudara a sobrellevar su penosa situación.

Siendo el antiguo conquistador vecino de Santiago de Guatemala, sufrió todas las vicisitudes por las que pasó la ciudad. El diluvio acaecido el día 11 de septiembre de 1541 (al que según los testimonios de la época, acompañó un fuerte terremoto) que provocó una tremenda avenida causada por la rotura de las paredes del cráter del Volcán de Agua, destruyó el segundo asentamiento de la capital de Guatemala, causando la muerte de su mujer "...*en que le llevó su muger (...) la tempestad* (...) *de que ansí es pública voz e fama*"[9]. Con ella habría tenido al menos un hijo natural, puesto que nunca se casó: Francisco de Bozarráez, futuro maestro platero. Desconocemos el nombre de la mujer de Pedro, muerta en la inundación de 1541. Tampoco tenemos seguridad plena sobre si era española o indígena, pese a que parece ser más probable, y se deduce mejor de la documentación, lo segundo. Lo que parece cierto es que, si fueron casados, no tuvo hijos con ella. En 1632, su yerno Juan de Salazar afirma que Francisco fue hijo natural; mientras que los otros tres hermanos, se autocalificarán también en diferentes ocasiones como "naturales".

---

6 D. STANISLAWSKI, *Guatemala Villages of the 16th Century.* The Library of Iberian Resources on line. Capítulo IV (s. f.). Edición libre en internet.

Frutos de la encomienda eran, en 1554, después de la reducción (o cambio) sufrida este mismo año: 300 libras de sal, 130 mantas ("manta" era una medida estándar de longitud de un tejido de algodón) y 30 petates. También, como en las demás encomiendas, el pueblo debía prestar cierto número de indios para prestar servicios personales.

7 Ibidem nota 4, fol. 5. Testimonio en 1542 del conquistador Juan Muñoz de Talavera, encomendero de Guazacapán desde 1529, muerto antes de 1549.

8 Ibidem nota 4, fol. 2v.

9 Ibidem nota 4, fol. 6. Testimonio de Sancho de Barahona, conquistador llegado al continente en la expedición de Pánfilo de Narváez, éste lo encarceló por "hablar bien de Cortés", quién lo liberó después de la batalla de Cempoala. Procurador en 1529 y alcalde ordinario de la ciudad de Santiago de Guatemala en 1535, 1538 y 1543. Barahona respondía así a la sexta pregunta de la probanza: "*VI yten, si saben* [ser cierto] *que en la tempestad e terremoto que vino a esta ciudad de Guatimala el mes de septiembre próximo pasado, la dicha abenida e tempestad le llevó la casa, e muger, e hazienda...*".

D. JUARROS, "*Compendio...*". Guatemala, 1808-1818, habla así de Sancho de Barahona "*IX Sancho de Baraona, sirvió con honor por lo militar en varias facciones, especialmente en la guerra de Sacatepeques. Y por lo político, en los cargos de Síndico Procurador y Alcalde Ordinario. Su descendencia ha permanecido varios años en esta Ciudad, en la noble estirpe de Baraona*" (Nosotros manejamos la segunda edición en español, impresa por Luciano Luna en 1857 para la colección "Museo Guatemalteco").

El documento consiste en la recopilación de los testimonios dados por varias personas (todos ellos soldados, entre los que destacan Juan Muñoz de Talavera o Sancho de Barahona, famosos conquistadores y capitanes de Alvarado), que responden a ocho preguntas prefijadas.

Le nacieron, además, otros tres hijos naturales de distinta mujer: Pedro, Juan (ambos también plateros) y Ana de Bozarráez, que en 1580 residía, ya casada, en Sonsonate[10].

Las respuestas de todos ellos asientan que conocen a Pedro de Bozarráez desde hace veinte o veintiún años *"...Quando el Adelantado pasó a poblar Tututepleque"* [Tututepeque, pequeño reino mixteca en la costa del Pacífico recibido en encomienda por Alvarado en 1522]. Los testimonios —que le sitúan en la conquista de México, al menos desde 1520, y en la de Guatemala desde los primeros tiempos— certifican que su fortuna siempre había sido escasa y que ahora, tras la catástrofe, lo era más: *"...e que sabe que agora está muy pobre e lo ha estado siempre"*. Hoy sabemos, como se sabía entonces, que la encomienda con la que había sido recompensado era bien poco importante: uno de los testigos asegura que, cuando se la concedieron, no se pensó en principio *"que fuera tan poca cosa"*. Desde luego, el solicitante era unánimemente tenido por hijodalgo y buen cristiano.

A su muerte, la situación patrimonial del conquistador, sin ser brillante, produce la impresión de estar bastante saneada y de alcanzar para entonces una cuantía media o media-alta. Es posible que, como fue habitual en su época, exagerara algo sus reveses económicos o que alcanzara alguna merced real[11].

Como prueba de lo anterior, se sabe que dejó a cada uno de sus hijos menores, entre otros diversos bienes de relevante cuantía, como casas y caballos, cuatrocientos pesos de oro de minas puestos a censo[12]. Ello representaba una cantidad notable, de difícil acceso para un platero de Guatemala, incluso en este periodo (1530-1560) de relativa abundancia para los gremios. Ésta venía ocasionada por la escasez de

10 A1.43 L.4808 E.41475. Testamento de Juan de Bozarráez otorgado el 30 de junio de 1566.

11 Si la alcanzó, no se trató de otra encomienda. Quizás algún cargo menor del cabildo municipal de Santiago.

12 Ibidem nota 10. No damos foliación al imposibilitarlo el pésimo estado del documento. Cuatrocientos pesos de oro de minas equivalían a seiscientos pesos de plata en moneda circulante (4.800 reales en plata para cada hijo natural). Si multiplicamos esta cantidad por tres a ello sumamos los otros bienes del conquistador, como casas y caballos, se excedería claramente todo cuanto cabría esperar de la fortuna de un simple artesano del siglo XVI, que no así de un soldado de Alvarado (aunque los hubiera con muy desigual fortuna y muy pocos se hicieran auténticamente ricos). Sin embargo, los cronistas de la época, como el dominico Antonio de Remesal, presentan una imagen del estado de los gremios y de "sus oficiales" a mediados de siglo, que nos obliga a considerar la posibilidad de que un maestro bien pudiera haberse hecho con una fortuna de tipo medio, superior a lo que sería habitual posteriormente entre los plateros de Guatemala. Por otra parte, el hecho de que los mil doscientos pesos de oro aparezcan puestos a censo parece entrar en colisión con las muchas veces perentorias necesidades de financiación y liquidez, que con tanta frecuencia comprobamos en el oficio de platero. Tampoco podemos olvidar que todavía quedaba el primogénito, y que este se llevaría, con toda probabilidad, la mayor parte de la herencia.

artesanos y a la sostenida demanda de artículos de lujo y ostentación a la que se refieren todas las fuentes. No conocemos la herencia recibida por su hijo primogénito, Francisco, pero según las costumbres de la época, debió estar en proporción a su calidad y ser de superior cuantía.

Por otra parte, no hemos podido encontrar la más mínima prueba documental de que Pedro "el Viejo" fuese platero. Ningún documento que hayamos visto, o del que tengamos conocimiento, le adjudica éste o cualquier otro oficio, salvo el de soldado de caballería. Sin embargo, resulta bien significativo el hecho de que sus tres hijos varones sí lo fueran.

Murió durante 1554[13], aunque las reformas en su encomienda de ese mismo año (los indios del pueblo consiguieron un cambio de sus cargas o deberes para con el encomendero) nos lo presentan vivo y activo al menos durante los primeros meses del año.

Francisco de Bozarráez

Maestro platero con licencia. Hijo primogénito de Pedro "el Viejo". Natural y vecino de Santiago de Guatemala. Nació antes del 11 de septiembre de 1541, fecha de la muerte de la mujer de Pedro "el viejo" en la inundación que destruyó el primer asentamiento de la ciudad de Santiago (hoy Almolonga o Ciudad Vieja). Tuvo al menos tres hijos legítimos con su mujer, Francisca de Carranza: Mariana, que casará con el platero, ensayador y luego exitoso hombre de negocios, Juan de Salazar[14]; Matías, bachiller y presbítero; y Juana, que casó con el también platero Alonso Sánchez de Tocina[15]. Alcanzó, o mantuvo, cierta fortuna: a su muerte había logrado dar título de bachiller a su hijo varón y entregado a su yerno, como dote

---

13 Ibidem nota 10.

"...que ha dose años que mi padre Pedro de Bozarráez fallesció e pasó desta presente vida".

14 P. SANCHIZ OCHOA, "Españoles e Indígenas: Estructura Social del Valle de Guatemala en el siglo XVI" en A. JIMÉNEZ (Compilador), *Antropología Histórica: La Audiencia de Guatemala en el siglo XVI*. Sevilla, 1997, p. 167, nota 69. La autora proporciona la clasificación de un documento del AGCA (A1.L.5922 E.51450) en el que se menciona que un batidor de panes de oro se casa en 1575 con la hija de un platero. El único caso que conocemos de un suceso semejante es el de Juan de Salazar y Mariana de Bozarráez. Nosotros no hemos podido hallar el citado documento (aunque continuamos buscándolo), pero, si se tratara de estos contrayentes, la fecha de su boda nos parece tan excesivamente temprana que bien pudiera tratarse de una errata.

15 A1.29 L.2327 E.17297.

Testimonio del pintor Pedro de Liendo Vidal en la probanza de filiación promovida por Juan de Salazar en nombre de su cuñado, el bachiller Mathías de Bozarráez, presbítero, residente en la ciudad de México. Año de 1632:

"...Francisca de Carranza fue hija de Diego de Buytrago [y de María de Carranza] *y nieta de Andrés de Buytrago, conquistador. Que ambos los dichos Pedro de Bozarráez y Andrés de Buytrago lo fueron en estas provincias y en la de México, debajo del Gobierno del Marqués del Valle y de don Pedro de Alvarado, adelantado que fue desta tierra, donde sirbieron a su señor como buenos basallos a su costa".*

de su hija Mariana, la cantidad de mil ochocientos tostones (novecientos pesos de a ocho reales)[16].

1579 Se entabla un pleito de demanda de cantidad a iniciativa del platero Andrés Marcuello, contra Francisco de Bozarráez, por ciento veintinueve tostones de a cuatro reales cada uno[17]. Mediante los expeditivos métodos de la época, los bienes de este último son embargados y él puesto en prisión. Sin embargo, de manera prácticamente inmediata, el platero de oro Francisco de Salba otorgó fianza personal y de saneamiento de sus bienes a favor de Bozarráez[18]; quién contraataca, a su vez, con otra demanda en la que acusa a Marcuello de haberle engañado y deberle dinero[19]. El asunto se desarrolla en torno a unos ciriales de plata que ambos se habían concertado para labrar en común. La documentación que nos queda del asunto, formada por un pequeño número de folios sueltos, clasificados en legajos distintos, no nos informa de más. Como en otras ocasiones sucede con este tipo de pleitos, las cuentas distan de estar claras. Parece que la discusión acaba centrándose en un error —interesado o no— en la equivalencia de tostones, pesos y pesos de oro (un peso equivalía a dos tostones, un peso de oro a tres).

1588 En febrero de 1588 declaró ser de edad de más de cuarenta años, así como "tener muchos años de ser platero en la ciudad de Santiago"[20]. El testimonio se produjo en el pleito que tuvo lugar ante la Audiencia, entre la ciudad y cabildo de Santiago de Guatemala, representado por su síndico Luís Aceituno de Guzmán; y el fiscal del Rey, licenciado Tomás Estrada de la Plaza, a causa de la reclamación por parte de la Corona del pago de los derechos de quinto adeudados sobre el oro y la plata labrados tanto para particulares como para instituciones religiosas[21].

16 A1.20 L.540 fol. 213. Testamento de Juan de Salazar, 1619. Protocolo del escribano talaverano Juan Aceituno de Guzmán.

17 A1.16 L.5922 E.51450.

18 A1.20 L.4553 E.38574.

19 A1.15 L.5905 E.5002.

20 A1 L.2851 E.41541.

En realidad, Francisco era en este año tenía posiblemente unos cincuenta años, o al menos rondaba esa edad, puesto que su nacimiento debió tener lugar necesariamente antes del 11 de septiembre de 1541, fecha de la muerte de su madre. Naturalmente, siempre que no fuera hijo de una tercera mujer ausente de la documentación (distinta de la fallecida en 1541 y también de la madre de Pedro "el mozo").

21 El pleito se origina por la exigencia de la Corona, expresada por una Real Cédula dada en el Pardo a 30 de octubre de 1584 y pregonada en Santiago de Guatemala el 3 de julio del año siguiente, por la que se requiere el cumplimiento de la normativa sobre derechos de quinto de la plata y oro labrados para vajillas u ornamentos litúrgicos. El ayuntamiento alega ante la Audiencia que la normativa se cumple exactamente en la ciudad y su distrito. Lo que, curiosamente, no estaba para entonces demasiado alejado de la realidad pero lo estaría muy pronto.

1604 Este año aparece inscrito en el padrón municipal de Santiago de Guatemala. La casa de su morada estaba situada en la misma cuadra que la de su yerno Juan de Salazar, barrio de Santa Lucía, cerca del de San Jerónimo[22].

1609 Si no se trata de un error del censo, todavía vive, y reside en el mismo barrio de la capital, pero ahora en la "*quadra del guarnicionero Baltasar Manzano*". El maestro morirá en fecha indeterminada, pero anterior en cualquier caso a 1619[23].

Pedro de Bozarráez "El Mozo"

Maestro platero, tuvo licencia del cabildo municipal de Santiago de Guatemala para mantener obrador y tienda abiertos al público[24]. Mestizo, hijo natural del conquistador Pedro de Bozarráez "el viejo". Tuvo que sepamos dos hermanos de padre y madre, Juan y Ana de Bozarráez, y un tercero sólo de padre: Francisco. Su nacimiento debió tener lugar entre 1541 y 1550[25]. Tuvo al menos un hijo: el futuro maestro Baltasar de Bozarráez. Sabía firmar (lám. 1), pero lo hacía con evidente dificultad, siendo posible que fuera analfabeto.

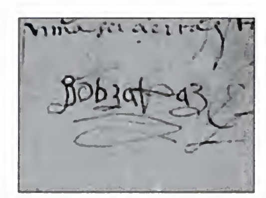


LÁMINA 1. *Firma de Pedro "el mozo" en 1580.*

---

22 A1.2.6 L.2851 E.41541. Probablemente la casa había sido heredada de su padre, como lo fue la de Pedro "el mozo", situada muy cerca, en el centro del barrio de San Jerónimo.

23 Ibidem nota 22.

Curiosamente su yerno también había cambiado para esta fecha de residencia, trasladándose a un lugar más céntrico. Los errores en el censo eran muy comunes, tanto que la información que proporcionan ha de ser procesada con precaución. Por otra parte, Juan de Salazar solicita en 1605, ante el alcalde ordinario de Santiago, la probanza realizada en 1542 por el abuelo de su mujer, Pedro de Bozarráez el viejo. Un buen motivo para ello habría sido la muerte de su suegro. De cualquier modo, el testamento de Salazar, fechado en 1619, marca la fecha límite del fallecimiento de Francisco de Bozarráez.

24 Le atribuimos licencia de presentación de plata para su quinto pese a que en esta época el marcaje dependía del Cabildo y no de la Caja Real, competencia de la Audiencia, dado que el sistema era muy similar (si no idéntico) al que cristalizaría durante la siguiente centuria, y también dado que Pedro de Bozarráez usó marca propia, lo que probablemente nunca hubiera hecho de estar en situación irregular.

25 En 11 de septiembre de 1541 murió la mujer con la que convivía Pedro "el viejo". En 1551 nació su hermano menor, Juan.

1580 La herencia de su hermano Juan, que había testado el 30 de junio 1566, a los quince años de edad, dio motivos para una demanda interpuesta por Pedro contra Leonor de Zorita, viuda y albacea testamentaria, así como tenedora de bienes, de su difunto marido Juan de Rojas: "*Pedro de Bozarráez, hijo natural de Pedro de Bozarráez y vecino de esta ciudad de Guatemala, pongo demanda a la heredera y albacea de los bienes que quedaron de Juan de Roxas*"[26]. Pedro debió ser popular entre los miembros del gremio: en este largo pleito que abarca un periodo de más de dos años, según la muy fragmentaria documentación conocida, intervienen buen número de los plateros activos por esa época en Santiago de Guatemala, todos ellos a petición del demandante y a favor suyo.

1584 Sin que se nos manifieste la causa, le hallamos preso en la Cárcel Pública (luego Cárcel de Corte). Prontamente, el escribano Blas Hidalgo de Sierra otorgó fianza por él por el periodo de treinta días, con lo que logró su puesta en libertad[27].

Pese a ser mestizos, ni él, ni sus hermanos o sus descendientes parecen haber tenido dificultad alguna para su desarrollo profesional y económico, moviéndose en ambientes muy mayoritariamente españoles (blancos) como lo era aquél en el que desarrollaba su actividad: el gremio de plateros y sus clientes.

Pedro "el mozo" es el primer platero de la dinastía, —y de momento, también el único—, al que podemos atribuir el uso de una marca personal que ha permanecido inédita hasta hoy y que damos aquí a conocer. Su impronta, de un tamaño comparativamente grande (nueve milímetros de ancho aprox.), consiste en dos líneas: la superior contiene una "P" mayúscula entre dos puntos y superada de "O"; en la inferior se lee (aproximadamente, puesto qué, como en algunos ejemplos de su firma, es seguro que faltan letras) el apellido "bozarráez" con dos zetas españolas,

---

26 A1 E.4808 L.41475.

J. ALONSO DE RODRIGUEZ, *El Arte de la Platería en la Capitanía General de Guatemala*. Guatemala, 1981, vol. II, p. 66, influida por la fecha del pleito piensa que la muerte de Juan de Bozarráez debió acontecer en 1579 ó 1580; pero aunque pudiera haber sido así, de la lectura directa del expediente resulta también posible (y bastante más fácil) deducir que el fallecimiento ocurrió poco después de haberse redactado el testamento. Este Juan de Bozarráez nunca pasó de oficial; varios de los testigos, como el maestro platero Diego Montero, manifiestan que padecía algún tipo de retraso mental.

27 A1.20 E.2023 fol. 10.

Las deudas son la causa más habitual de entrada en prisión entre los plateros de Guatemala durante los tres siglos de presencia española. Parece significativo que sea un escribano quien preste fianza personal. Quizás lo hizo por comisión de una tercera persona. De cualquier manera no conviene olvidar la sentencia del Arzobispo Cortés y Larraz en 1769: "*En Guatemala todos son comerciantes*".



LÁMINA 2. *Naveta. Santiago de Guatemala, hacia 1580-90. Colección privada.*

varias letras ligadas y siempre en minúsculas. Todo ello inscrito en el interior de una tarja violentamente recortada y enmarcada en volutas[28].

Las tres únicas obras en las que he visto la impronta de su punzón (láms. 2, 3, 4, 5, y 6), son de buena factura (naveta, relicario dorado y cruz procesional pequeña y parcialmente dorada) y pertenecen a un estilo basado en un manierismo castellano con fuertes influencias sevillanas, que fue característico del último cuarto de siglo en

28 En realidad, su marca imita casi exactamente su firma con mejor caligrafía (o quizás es lo contrario). De cualquier manera es probable que el platero no supiera escribir. Es curioso observar como en varias ocasiones los escribanos falsifican directamente su firma (firman por él sin advertirlo en la diligencia). Los tres ejemplares de improntas de la marca de Pedro que conocemos aparecen sólo parcialmente impresos. Hemos necesitado de todas ellas para recomponer aproximadamente la descripción de la marca.

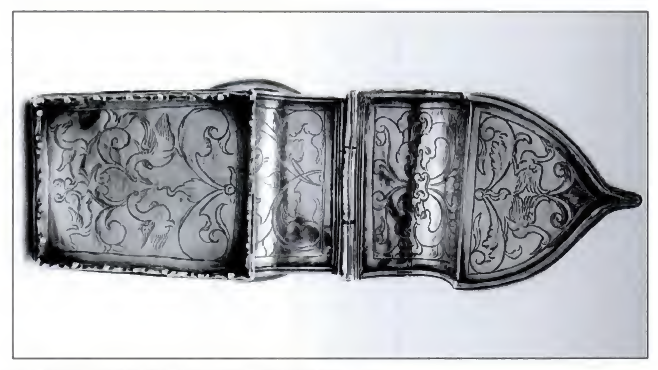


LÁMINA 3. *Naveta, grutescos grabados sobre la tapa.*

Guatemala; su marcaje nos indica que debieron ser realizadas entre 1580 y 1600[29]. En todas ellas, la marca personal del platero viene acompañada por la primera variante conocida del punzón de la Real Corona (CA1) y en el relicario, además, por la marca de ciudad (V2). Además la naveta lleva un remarcaje de finales del siglo XVIII (CB)[30]. Estas piezas sobresalen por su calidad en los motivos repujados (sobre todo en el relicario y en la cruz, con su excelente imagen de San Francisco) como en los grabados (naveta) y bastan para integrar a Pedro de Bozarráez el mozo en el reducido grupo de los más importantes plateros manieristas, activos en la capital durante el último tercio del siglo XVI.

Baltasar de Bozarráez

Maestro platero, no sabemos si alcanzó licencia de presentación de plata, aunque ello sea lo más probable. Hijo de Pedro de Bozarráez "el Mozo". Nació hacia 1570

29 Dos de las piezas, naveta y cruz, carecen de marca de ciudad. Creemos que la desaparición de la venera en el marcaje de la capital, que durará alrededor de un siglo con escasas excepciones conocidas, comienza no muy lejos de 1590 ó 1595. La tercera, el relicario, lleva la marca (V2) cuyo uso debió comenzar hacia 1585-1590, cesando cerca de 1600. Seguro es que en 1616 ya no se utilizaba.

30 Tanto V2 como CA1 o CB son nomenclaturas de tres de las distintas marcas utilizadas en el trabajo que, como adelantamos en la nota 1, llevaremos a la imprenta sobre las platerías de Guatemala.



LÁMINA 4. *Pedro de Bozarráez "el mozo". Relicario de plata dorada al mercurio. Santiago de Guatemala. Hacia 1585-1590. Colección privada.*



LÁMINA 5. *Marcas de ciudad y del platero Pedro de Bozarráez "el mozo" sobre el borde del pie del relicario.*

y falleció entre 1609 y 1619[31]. Casado con Catalina Rodríguez y padre del también platero Melchor de los Reyes de Bozarráez.

1603 El día 13 de diciembre pone a censo por cuatrocientos tostones con el Hospital de San Alexo de los Indios, fundación dependiente del Convento de Santo Domingo, unas casas pequeñas enfrentadas, calle de por medio, con el cementerio e Iglesia de San Jerónimo. Unos días antes, Juan Rodríguez Ocampo, escribano mayor del cabildo había hecho constar que sobre las casas no pesaba censo anterior[32].

31 En 1603 tenía más de 25 años, puesto que era mayor de edad, y en 1619, Juan de Salazar declara haber sido nombrado en el testamento de Baltasar su albacea testamentario (la mujer de Salazar, Mariana de Bozarráez, era prima de Baltasar): *"Ytem declaro que yo fui albasea de Baltasar de Bosarráes, platero, y lo que entró en mi poder consta por el inventario fecho por Jerónimo de Tovar y de almoneda que se hiso ante Juan Brabo de Laguna, escribano Real, que todos estos papeles están en el oficio de Juan Palomino, escribano público".*

32 A1.20 L.432 E.10632. Protocolo del escribano Cristóbal Aceituno.

Según Juarros, San Jerónimo era un barrio poco poblado y de gente pobre (indios y mestizos, principalmente).



LÁMINA 6. *Pedro de Bozarráez "el mozo". Cruz procesional pequeña, parcialmente dorada al mercurio. Santiago de Guatemala. Hacia 1580-1590. Colección privada.*

1604 El 5 de febrero de este año, los plateros, Tomás de Villasanta y Baltasar de Bozarráez, de común acuerdo, se obligan a labrar "*una custodia dorada y sexabada* (sic) *con su campanilla*" para Fray Alonso de Mendoza, de la Orden

de Predicadores, que debe encajar en el cáliz que proporcionará el dicho fray Alonso[33]:

"Sepan quantos esta carta bieren como nos, Tomás de Villasanta y Baltasar de Bozarráez, plateros de plata, vezinos que somos de esta muy noble y muy leal ciudad de Santiago de Guatª, ambos a dos, juntamente y de mancomún...".

En realidad, esta custodia consistía en un ostensorio con forma de torre o de templete, compuesto de uno o varios cuerpos de planta habitualmente cuadrada o hexagonal y, en todos los ejemplares que conocemos, provisto de campanillas, que iba colocado sobre un cáliz que hacía las veces de pie. Objetos litúrgicos comunes en la Península (y mucho más en América) entre 1550 y 1700, estas custodias eran piezas portátiles que fueron muy populares, por la facilidad de su transporte, entre órdenes religiosas y curas rurales con varios pueblos a su cuidado. En los pocos ejemplares que conocemos, el cáliz se fabricó al mismo tiempo que el resto de la obra[34].

El ordenante de la custodia, fray Alonso de Mendoza, había sido en el año anterior el representante del convento de Santo Domingo en la escritura de censo de unas casas propiedad del platero mencionada anteriormente.

1609 En este año, según el padrón de habitantes de la ciudad, ocupa todavía las mismas casas, colindantes con la ermita de San Jerónimo[35]. Tras su muerte, su hijo Melchor, que en ese momento se encontraba residiendo en el barrio de San Sebastián, se trasladará a la vivienda que perteneció a su padre.

Melchor de los Reyes de Bozarráez y Rodríguez

Maestro platero y también, probablemente, músico profesional. Hijo de Baltasar de Bozarráez y de Catalina Rodríguez. Natural y vecino de Santiago de Guatemala. Debió nacer no lejos de 1590. En una escritura de 1643 se le identifica como *"indio platero del Barrio de San Jerónimo"*. No sabía escribir.

1633 En 10 de febrero, el platero y balanzario de la Real Caja, Alonso Sánchez de Molina otorga fianza por quinientos tostones de a cuatro reales a favor de Melchor de Bozarráez[36].

---

33 A1.20 L.432 E.10573. Protocolo del escribano Cristóbal Aceituno.

34 Estas custodias son hoy muy raras en todas partes. De las labradas en la Capitanía General de Guatemala se ha publicado tan sólo un ejemplar que fue exhibido en 2000, con ocasión de la exposición de platería religiosa "colonial" que tuvo lugar en la parroquia del pueblo de Diriomo, cercano a la ciudad de Granada, Nicaragua.

35 A1.2.6 L.1804 E.11810.

36 A1.20 L.1123 fol. 54v. Protocolo del escribano Juan Martínez Téllez.

1634 Adquiere por ciento veinte tostones sepultura propia en la iglesia del convento de la Merced[37].

1643 El 16 de octubre, estando "*enfermo pero en pie*" otorga testamento[38]. Pide ser sepultado en la "*Yglesia del Convento de Nuestra Señora de las Mercedes de esta ciudad, en la sepultura que tengo señalada, frontera al altar de San Andrés, acompañando mi cuerpo al entierro cura y sacristán de la Parroquia del Señor San Sebastián, con cruz alta y los acompañados que a mis albaseas parescan*". También manda que se le diga una misa cantada de réquiem y cinco misas rezadas en el citado convento.

Declara por sus bienes las casas de su morada situadas en el barrio de San Jerónimo, heredadas de su padre, que son cubiertas de teja y tienen de censo un principal de doscientos tostones cuyos intereses se pagan a Mariana de Bozarráez, viuda del platero Juan de Salazar[39]. Asimismo afirma no tener otras deudas por razón de su oficio.

Tenía cinco hijos vivos de su matrimonio con "*Paula de Portillo, hija de Ysabel de Molina*", éstos se llamaban Bartolomé, Agustín, María, Ynés y Juana "*que hoy es casada con Andrés Antonio, oficial de çapatero, al qual le di en dote con la dicha mi hija y su muger, lo que parescerá por escriptura...*".

Entre sus bienes, además de sus herramientas de platero, conjunto en el que destacan dos balanzas de distinto tamaño y varios tases, poseía varios instrumentos musicales "*Arpa, Ravel y Guitarra*"; cajas con cerraduras y llaves, un escritorio, seis sillas con asientos y espaldares, una cama, colcha y colchón, una almohada "*y su pabellón*".

1645 En esta fecha todavía vive, puesto que cambia el nombre de sus albaceas mediante un codicilo añadido en los márgenes de su testamento de 1643.

Agustín de Bozarráez y Portillo

Maestro platero. Hijo del también platero Melchor de los Reyes Bozarráez. La única noticia que poseemos sobre él procede del testamento de su padre, otorgado el 16 de octubre de 1643, en el que aparta para Agustín la mitad de sus herramientas de

37 A1.20 L.1123 fols. 167v-169. Protocolo del escribano Juan Martínez Téllez.

38 A1.20 L.1053 fols. 241-243. Protocolo del escribano Francisco Muñoz.

39 J. ALONSO DE RODRÍGUEZ, ob. cit., vol. II, p. 66, afirma que esta Mariana de Bozarráez era hermana de Melchor de los Reyes. En realidad, era prima de su padre Baltasar y, por lo tanto, tía lejana suya.

platero con las que trabaje. Agustín firma "a ruego" las últimas voluntades de Melchor de los Reyes, puesto que ni éste ni su hermano Bartolomé sabían hacerlo[40].

Diego Sánchez de Bozarráez

Maestro platero de oro inédito hasta hoy. Último platero de la dinastía. Natural y vecino de Santiago de Guatemala. Cosa poco frecuente ya en la segunda mitad del siglo XVII, Diego Sánchez se reconoce e identifica en la documentación a sí mismo como "maestro platero de oro". Nieto de Francisco de Bozarráez.

1675 Aparece entre los testigos presentes en la escritura firmada el 16 de mayo por la que el platero Simón de Paniagua se obliga a ejecutar un frontal de plata para la Cofradía de Nuestra Señora de la Limpia Concepción de Quetzaltenango[41].

1681 Realiza el inventario y la valoración de las joyas de oro en la carta de dote otorgada por José Calvo a su mujer, Nicolasa de Ribera[42].

1682 Otorga y firma su testamento el 28 de abril de 1682 en Guatemala. En él, tras la habitual profesión de fe, declara ser hijo legítimo del platero Alonso Sánchez [de Tocina] y de Juana de Bozarráez, ya difuntos, y tener una hermana viuda, llamada María de Bozarráez y una ahijada llamada Inés de la Rosa, a las que lega algunos bienes. Carece de herederos forzosos o de descendientes legítimos. Pide ser enterrado en la Iglesia Catedral, donde se le cante una misa de réquiem "*con diácono y subdiácono*". Afirma no tener deudas, así como tampoco ser acreedor de cantidad alguna. Nombra heredera universal de sus bienes a su "*alma inmortal*". Las propiedades que declara resultan de escasa entidad: unos cuantos muebles y el ajuar de casa, a lo que se debe sumar el valor de las herramientas de su oficio[43].

---

40 A1.20 L.1053 fols. 241-243. Protocolo del escribano Francisco Muñoz.

La parquedad de la única fuente documental con la que trabajamos nos imposibilita alcanzar la seguridad absoluta de que Agustín de Bozarráez trabajara por cuenta propia, pero tampoco de que no consiguiera pasar de oficial. El hecho de que supiera escribir y de que su padre apartara para él la mitad de sus herramientas, nos inclina hacia la primera posibilidad.

41 A1.20 L.806 fol. 100v.

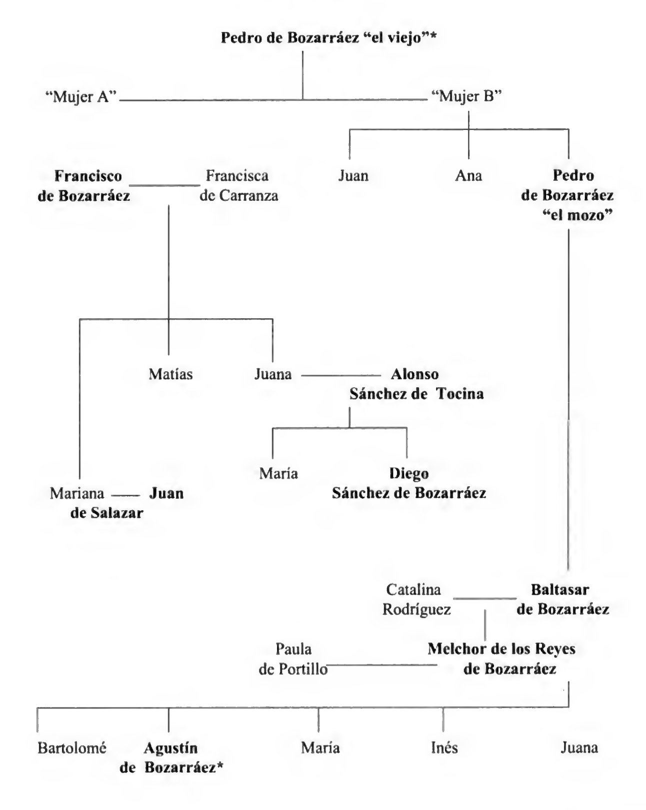
42 A1.20 L.1202 fol. 118.

43 A1.20 L.633 fols. 72-73. Protocolo del Escribano Sebastián Coello.

La madre, Juana de Bozarráez y Carranza, era hermana de Mariana de Bozarráez, hijas ambas del platero Francisco de Bozarráez y, por lo tanto, cuñada del maestro y ensayador Juan de Salazar. El padre es el platero Alonso Sánchez de Tocina, de quien Salazar se declara a su vez cuñado (en realidad eran concuñados) en 1619.

ÁRBOL GENEALÓGICO
FAMILIA BOZARRÁEZ

En negrillas los maestros plateros, de los marcados con asterisco no existe seguridad de que llegaran a ejercer como tales, aunque ello haya sido probable



La platería religiosa de la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Zahínos (Badajoz)

EDUARDO AZOFRA
Universidad de Salamanca

La iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Zahínos, localidad extremeña situada al suroeste de la provincia de Badajoz, es bien conocida en el campo de la bibliografía sobre platería desde que hace ya algo más de dos décadas Esteras Martín diera a conocer la meritoria y estimable custodia mejicana, de mediados del siglo XVIII, que atesora esta parroquia, a cuyos estudios remitimos[1] y que, por tanto, queda fuera de este trabajo. Desde entonces nada más se ha apuntado, ni tan siquiera en los estudios más recientes, a cerca del conjunto de obras de orfebrería religiosa que conserva este templo, cuyo grueso de piezas, doce de diecinueve, fue labrado a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, momento, sin duda, de recuperación económica para esta villa pacense. Fuera de ese límite cronológico sólo quedan un magnífico copón renacentista, unas olieras de la primera mitad del siglo XVII y el hostiario grande que quizás también se realizara a lo largo del Seiscientos. A estas hay que sumar un hostiario pequeño, de datación y origen del todo imprecisos, y otras tres obras que no abordamos en este estudio atendiendo a la calidad del ma-

1 C. ESTERAS MARTÍN, "México en la Baja Extremadura. Su platería". *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes.* Trujillo, 1983, vol. I; Idem, "Custodia de la iglesia parroquial de Zahinos". *Catálogo de la Exposición Diocesana Badajocense "Platería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX".* Madrid, 1984, pp. 68-69. La custodia fue realizada en Méjico en 1752 y marcada por el ensayador Diego González de la Cueva, que desempeñó el cargo desde 1733 hasta 1778.

terial con el que fueron realizadas, en concreto un copón de la Fábrica Meneses, o por su excesiva modernidad, la corona de la Inmaculada y el corazón con las siete espadas de la Virgen de los Dolores[2].

En relación a la procedencia de las piezas cabe destacar que las tres más antiguas carecen de marcas, resultando muy complicado el poder determinar su lugar de origen, sobre todo en las obras del Seiscientos, para las cuales es de suponer, siguiendo en cierta medida el planteamiento de Tejada Vizuete[3], que habría que proponer para su realización algún taller cercano. Por esa misma opción nos inclinamos en el caso del copón renacentista, si bien en esta ocasión quizás quepa la posibilidad de ser algo más concretos, ya que posiblemente estemos ante una obra labrada por alguno de los artífices afincados en el centro platero de Zafra. Por su parte, todas las piezas datadas en la segunda mitad del siglo XVIII, a excepción de un cáliz, que catalogamos como cordobés, están punzonadas y provienen de dos de los tres centros plateriles que, tanto por su enorme actividad como por la calidad de sus piezas, tuvieron más importancia en España durante los dos últimos tercios del siglo XVIII: Madrid, de donde nos han llegado una naveta y un cáliz, y Córdoba, de cuyos talleres proceden nueve piezas (dos cálices, dos vinajeras con su salvilla, una palmatoria, una concha bautismal, una luna y una corona), la mitad del conjunto, convirtiéndose así en los principales proveedores de la iglesia de Zahínos, que no paró en casi 50 años de traer plata labrada de la ciudad califal, pareciendo en este sentido más una población cordobesa que extremeña, haciendo nuestras las palabras de Nadal Iniesta para la parroquia de Santa María la Mayor de Huéscar en Granada[4]. Es de suponer que en la ausencia de obras del tercer centro clave de la orfebrería hispana del momento, Salamanca, debieron de jugar en su contra varios factores: la distancia a la que se encontraban los talleres tormesinos, casi 400 Km., la mayor cercanía y la gran pujanza de los cordobeses, que experimentaron en la segunda mitad del siglo XVIII su época de esplendor, su Siglo de Oro[5], y sobre todo el papel desarrollado por sus maestros plateros feriantes o sus representantes o corredores

---

2 Estas tres últimas piezas se citarán en el apartado tipológico, analizándose en notas a pie de página.

3 F. TEJADA VIZUETE, *Platería y Plateros Bajoextremeños (Siglos XVI-XIX)*. Mérida, 1998, p. 9. *...Para el tema concreto que nos ocupa, el mundo de la platería, los artífices de Badajoz y Zafra (éstos como dijimos, adentrándose en los territorios santiaguistas) sirvieron permanentemente, a lo largo de los siglos XVI-XVIII, la demanda originada en el ámbito de la diócesis pacense, detectándose un pequeño número de artífices, de actividad localista, asentados en Alburquerque, Fregenal de la Sierra y Jerez de los Caballeros; los de Mérida respondieron a las necesidades de su Partido, aunque los de Llerena lograron imponer su presencia en el mismo y extenderla a los pueblos alcantarinos de la comarca de la Serena, durante los siglos XVI y XVII.*

4 J. NADAL INIESTA, "Platería cordobesa en la parroquia de Santa María la Mayor de Huéscar (Granada)" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, p. 498.

5 J. RIVAS CARMONA, "Platería cordobesa en Murcia". *Imafronte* nº 14 (1998-1999), p. 254.

comerciales, que encargados de viajar hasta el último rincón de España buscando potenciales compradores de piezas argénteas supieron establecer unos asombrosos entramados comerciales[6]. En este sentido, y para la provincia de Badajoz, resultan muy significativas las palabras de Tejada Vizuete al calificar de *astutos* a los corredores de comercio cordobeses que *tuvieron la habilidad de "renovar" el ajuar litúrgico de nuestras iglesias* desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX[7].

Siguiendo con las marcas, cabe reseñar que de las dos piezas madrileñas existentes la más antigua, la naveta (lám. 4), de autor anónimo, presenta, además del punzón de Corte de Madrid (un castillo), el del fiel contraste Bernardo Melcón Bravo, que ocupó el cargo entre 1755 y 1760 y que en este caso emplea como marca personal su variante menos conocida, formada por la cronológica de dos cifras anuales, 55, sobre su apellido completo dividido en dos líneas, por tanto: 55/MEL/CON[8]. La segunda pieza es un cáliz (lám. 5,3) que labrado por el platero M. Ruiz, del que nada más podemos apuntar, fue marcado en 1771, lleva los punzones de Villa de Madrid (oso y madroño sobre cronológica 71) y de Corte (castillo sobre cronológica 71), por el fiel contraste Blas Correa, que desempeñó ese cometido desde 1766 hasta 1783.

Por su parte, la primera obra cordobesa conservada es un cáliz (lám. 5,1) que, marcado por el fiel contraste Francisco Sánchez Bueno Taramas[9], es de un autor desconocido, por el momento no hemos podido identificar su marca, un tanto atípica para la época, una especie de B mayúscula, con la de ninguno de los plateros que labraban la plata durante esos años. Además, este cáliz, poco después, durante los nueve primeros años del marcaje

6 Sobre este tema, vid. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* t. XLVIII (1982), pp. 342-343; M. PÉREZ GRANDE, "La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII". *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso del CEHA.* Zaragoza, 1984, pp. 273-289; M.R. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Platería cordobesa: un censo de artífices y comerciantes de mediados del siglo XVIII". *Apotheca* nº 5 (1985), pp. 9-37; R. SÁNCHEZ-LAFUENTE, *El Arte de la Platería en Málaga, 1550/1800.* Málaga, 1997, pp. 372-373. No es nuestra intención recoger aquí los diferentes estudios, unos ya clásicos, otros mucho más recientes, que se han publicado relativos a la gran difusión experimentada por la platería cordobesa dieciochesca. Buena muestra del interés que este tema sigue despertando entre los investigadores de la platería española son, a modo de simple referencia, los sucesivos trabajos que han aparecido en los seis libros publicados hasta el momento de *Estudios de Platería. San Eloy (2001-2006).*

7 F. TEJADA VIZUETE, ob. cit., p. 9.

8 El punzón más conocido de Bernardo Melcón Bravo, 55/MCN, puede verse reproducido, entre otros, en F.A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional.* Madrid, 1987, pp. 81-82 y 382; Idem, *Catálogo de la Exposición "El Arte de la Platería en las Colecciones Reales".* Salamanca, 1996, pieza 35, pp. 52-53; y A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la Plata Española y Virreinal.* Madrid, 1999, p. 145.

9 Siguiendo la obra de D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa.* Córdoba, 1980, pp. 137-138, punzón 233, Francisco Sánchez Bueno Taramas ejerció el cargo de fiel contraste desde el 27 de septiembre de 1738 hasta comienzos de 1758.

de Bartolomé de Gálvez y Aranda[10], los que median entre 1759 y 1768, esta pieza sufrió alguna intervención, es de suponer que restaurativa, a la que correspondería el punzón de este platero que, curiosamente, aparece en el elemento más retardatario de este cáliz, el liso gollete cilíndrico que sirve de base al astil. Según Gutiérrez Alonso la flor de lis que aparece en su marca como fiel contraste puede obedecer a su nombramiento regio frente al de otros marcadores de designación municipal, como ocurrirá poco después con el platero también cordobés Damián de Castro[11]. Ese mismo fiel contraste, de Gálvez y Aranda, marcó en idéntico periodo cronológico, entre 1759 y 1768[12], el segundo cáliz cordobés que atesora esta iglesia (lám. 5,2), obra del platero Francisco de Azcona, al que recientemente García León atribuyó el troquel (CONA)[13], que ya Ortiz Juárez supuso que debía de corresponder a un orive llamado Azcona[14]. Labrada en la época en la que la platería cordobesa alcanza su máximo apogeo, la tercera pieza marcada salida de esos talleres es la luna de la Virgen de los Dolores (lám. 7) que, punzonada en 1785 por el fiel contraste Mateo Martínez Moreno, en su versión MARTZ/85[15], pasa a engrosar el ya extenso y excepcional catálogo conocido de piezas labradas por el platero cordobés Antonio José Santa Cruz y Zaldúa, que en este caso utilizada la tercera variante de las marcas personales que empleó (·S·/CRUZ)[16].

---

10 Según D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., pp. 87-89, Bartolomé de Gálvez y Aranda desempeñó el cargo de fiel contraste desde 1759 hasta 1772, utilizando durante esos años seis punzones (107. A, 108. B, 109. C, 110. D, 111. E y 112. F), de los cuales sólo el primero carece de cifra cronológica, factor, entre otros, que le llevó a considerar que ese fue el troquel que empleó desde 1759 hasta 1768. A partir de ese momento sustituyó la flor de lis por una cifra cronológica compuesta exclusivamente por los dos últimos dígitos del año en curso.

11 L.C. GUTIÉRREZ ALONSO, "Aportaciones al catálogo de los plateros don Damián de Castro y don Antonio José de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte". *Archivo Español de Arte* nº 262 (1993), pp. 152, 154 y 160.

12 Vid. nota 10.

13 G. GARCÍA LEÓN, *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX.* Sevilla, 2001, p. 241.

14 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., p. 91, punzón 117. A.

15 Siguiendo la obra de D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., pp. 121-124, punzones 183. A, 184. B, 185. C, 186. D, 187. E, 188. F, 189. G, 190. H, 191. I, 192. J, 193. K, 194. L, 195. LL y 196. M, Mateo Martínez Moreno ejerció el cargo de fiel contraste desde el 21 de septiembre de 1780 hasta su muerte, en octubre de 1804. Martínez, uno de los contrastes cordobeses más longevos de toda su historia, varió su marca a lo largo de los años, cambiando la cifra cronológica y alargando o acortando su apellido. En este caso emplea el punzón 187. E. Sobre este tema también puede verse, entre otros, J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza.* Jaén, 1979, p. 158; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Plata. Museo Arqueológico Nacional.* Madrid, 1982, pp. 157-164.

16 El punzón corresponde con el que D. ORTIZ JUÁREZ reproduce en *Punzones...* ob. cit., p. 136, punzón 230. C., y que él registra en piezas que oscilan entre 1777 y 1785. Se trata de la tercera variante de las marcas personales empleadas por este artífice y que, según Cruz Valdovinos, utilizó desde 1775 hasta su muerte en 1793. Sobre este platero, aprobado en 1753 y que se convirtió en una de las figuras claves de la orfebrería cordobesa del Rococó y de los albores del Neoclasicismo, también pueden verse, entre otros, J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA LÓPEZ, ob. cit., pp. 149-150; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo...* ob. cit., pp. 157-160 y 165-166; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería". *Historia de las artes aplicadas e industriales en España.* Madrid, 1987, pp. 149-150; L.C. GUTIÉRREZ ALONSO, ob. cit., pp. 151-167; P. NIEVA SOTO, "Homenaje al platero cordobés Antonio de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* nº LIV (1993), pp. 87-114.

En la iglesia de Zahínos tiene una especial relevancia el hecho de que otras tres piezas más cordobesas, la palmatoria (lám. 6), la concha bautismal (lám. 3) y la corona de la Virgen de los Dolores (lám. 7), punzonadas por el fiel contraste y marcador Mateo Martínez Moreno[17], luzcan el mismo punzón de autor SAN/CHES (la A unida a la N y la H a la E). De esta manera, los plateros Juan Sánchez Toro[18] o Miguel Sánchez de Toro[19] (a ambos se les ha atribuido este troquel, si bien es cierto que con muchas dudas y reservas), se convierten en el artífice con un mayor número de piezas en esta parroquia, lo que denota una clara preferencia hacia su obra, además del buen trabajo llevado a cabo por su oportuno agente comercial que supo canalizar su producción hacia esta iglesia. Así, podemos considerar a ese platero apellidado Sánchez como el mejor representante de la platería cordobesa del Rococó en Zahínos. Además no es menos significativo el tiempo que media en la realización de esas piezas, las dos primeras datan de 1789 mientras que la última fue labrada en 1800, cubriéndose así casi en su totalidad el arco cronológico, 1786-1800, que Ortiz Juárez había constatado en las obras que presentaban esa marca de autor[20].

Por último, también salieron de los talleres cordobeses las dos vinajeras y la salvilla (lám. 6), todas punzonadas por el fiel contraste y marcador Mateo Martínez Moreno, las primeras en 1791[21] y la última en 1799[22]. Sin duda el mayor problema que presenta este juego son las distintas marcas de autor que lucen las piezas, si bien parecen corresponder a un mismo nombre, Azcona. Lo cierto es que el punzón de las jarras no ofrece ninguna duda, al ser el utilizado por el platero Manuel Azcona Martínez[23]. El mayor inconveniente está en el troquel de la salvilla, cuya lectura resulta además bastante complicada, ¿--?-ONA, la "N" invertida. A nuestro entender es el mismo que reproduce en su obra Ortiz Juárez (p. 92, punzón 119. C, CONA- La N, invertida) y que quizás, con las lógicas reservas, se deba poner en el haber del citado Manuel Azcona Martínez, si bien el referido historiador apun-

---

17 Vid. nota 15. En la palmatoria y en la concha bautismal usa el punzón 190. H (MARTINEZ/89), mientras que en la corona de la Dolorosa emplea el punzón 196. M (1800/MARTINEZ).

18 Seguimos para esta atribución la teoría de Ortiz Juárez para este troquel. Vid. D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., p. 135, punzón 227. Juan Sánchez Toro fue admitido en la Congregación de San Eloy el 22 de junio de 1756, adoptando un punzón casi idéntico a los de su padre, Juan Sánchez Izquierdo (p. 133, punzones 222. A y 223. B), y diferente a los de su hermano, Cristóbal Sánchez Toro (p. 134, punzones 225. A y 226.B).

19 Por su parte Cruz Valdovinos atribuyó esa marca al platero Miguel Sánchez de Toro. Vid: J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo...* ob. cit., pp. 170-171; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Seis obras..." ob. cit., p. 334.

20 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., p. 135, punzón 227. Por su parte, J. M. Cruz Valdovinos, *Catálogo...* ob. cit., pp. 170-171, indicaba que no podía precisar el periodo cronológico.

21 Vid. nota 15. En este caso emplea el punzón 191. I (MARTINEZ/91).

22 Idem. En este caso emplea el punzón 195. LL (99/MARTINEZ).

23 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., pp. 92-3, punzón 118. B (AS/CONA). Manuel Azcona Martínez fue aprobado el 8 de marzo de 1789.

ta que este troquel no corresponde a ese platero. Esta propuesta, o si se prefiere posible línea de trabajo, parte de aplicar para este caso un planteamiento similar al utilizado por Amelia López-Yarto para el conjunto cordobés de vinajeras y salvilla que, punzonadas con dos marcas diferentes de Antonio Ruiz de León, se conserva en el Museo de la Colegiata de San Bartolomé de Belmonte (Cuenca)[24]. Es decir, cabe la posibilidad de que estas jarras y salvilla formaran en su origen parte de dos juegos distintos labrados por Manuel Azcona Martínez en dos momentos diferentes, de ahí el empleo de las dos variantes de marca personal, no muy lejanos entre sí (como corroboran los punzones de 1791 y de 1799 del fiel contraste y marcador Mateo Martínez Moreno), y que posteriormente quedaran sueltas y por ello fueran agrupadas en un mismo juego cuando fueron vendidas.

Desde el punto de vista tipológico las piezas propias del ajuar litúrgico suponen, como no podía ser de otra manera por tratarse de objetos imprescindibles en la celebración del culto, algo más de las dos terceras partes del total al sumar cuatro cálices, dos copones, uno de ellos, como ya se indicó, de la Fábrica Meneses[25], dos hostiarios, una naveta, una palmatoria y una salvilla con dos vinajeras. A estas piezas se suman una concha bautismal y unas olieras, que componen la vajilla sacramental, y las piezas de culto[26] que engalanan a la Virgen de los Dolores, una luna, una corona y un corazón con las siete espadas[27] (lám. 7). A excepción del magnífico copón

24 A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Cuatro piezas de plata cordobesa en la provincia de Cuenca" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 251-252.

25 Medidas: alto: 21 cm; diámetro copa, 8,2 cm; diámetro del pie, 9,2 cm. Punzones: MENESES /MADRID; M con un marco de ráfagas. Buen estado de conservación. Responde a una de las tipologías más usada por la Fábrica madrileña Meneses en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX. Descansa en un pie circular con alto borde recto seguido de dos molduras de diámetro decreciente pero que van ganando en altura, la inferior de perfil cóncavo-convexo y la superior con borde en talud y perfil acampanado con la parte interior rehundida. El astil se inicia con tres toros de diámetro decreciente que dan paso a un elemento troncocónico invertido de perfil cóncavo que, matizado en su parte inferior por un grueso toro, remata en un potente toro a modo de nudo. El astil finaliza en un pequeño tronco de pirámide con las aristas matizadas. La copa, semiesférica, se cubre con una sinuosa tapadera cuya última moldura tiene forma cupuliforme rebajada y remata en una cruz trebolada con los extremos vegetales, único elemento de tipo decorativo.

26 En este punto seguimos la terminología propuesta por J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Seis obras..." ob cit., p. 339. Por su parte la imagen de la Inmaculada de la iglesia de Zahínos lleva una sencilla corona de plata compuesta por un aro de 20,5 cm de diámetro engalanado con doce estrellas de ocho puntas. Presenta dos punzones: de autor (GARCIA) y de calidad de la plata (900).

27 En la sesión del 17 de enero de 1949 de la Hermandad de la Virgen de los Dolores se acordaba comprar un corazón con las siete espadas de dolor (Vid. F.L. BOBADILLA GUZMÁM, *Conozco mi pueblo. Zahinos.* Zafra, 1992, p. 61), que, sin duda, es el actual. Realizado en plata en su color, mide 24 cm x 45,5 cm y carece de marcas. Se compone de un corazón, llameante en su parte superior, en el que se clavan siete espadas cuyas guardas y gavilanes están trabajados con gran detallismo, copiando sin duda ejemplos de la platería cordobesa rococó. De ese mismo momento son las aplicaciones de plata que, cosidas y alusivas todas ellas a distintos símbolos de la Pasión de Cristo, salpican el manto de la Virgen. Encontramos, entre otros motivos, un farol o linterna, una espada con una oreja, un gallo, un jarro, un flagelo y azotes, una corona de espinas con unos clavos, el paño de la Verónica con la Santa Faz, un martillo con unas tenazas, una escalera y unas estrellas.

renacentista y de algunas de las obras del Setecientos, como la naveta, la palmatoria y la corona, el resto del conjunto está integrado por piezas sencillas, generalmente lisas y carentes de motivos decorativos, siendo sin duda alguna un claro exponente de ello los cálices cordobeses, de gran prestigio y una de las grandes especialidades de esos plateros andaluces (todos ellos responden a la versión económica y no hay ningún ejemplar del llamado cáliz rico, especial para fiestas y solemnidades[28]), pero cuyo marcaje presenta en ocasiones un gran interés, como ocurre con alguno de los vasos sagrados o, por ejemplo, con las vinajeras y su salvilla, como ya hemos referido. En definitiva, se trata en su mayoría de piezas de tamaño no excesivo, por tanto de fácil transporte, muy funcionales, aptas para el culto diario, cotidiano, y cuyo coste no creemos que fuera muy elevado, resultando así asequibles para la economía de cualquier parroquia. Así, hemos de suponer que a excepción de las piezas de culto de la Dolorosa, que debieron ser compradas por la Hermandad de la Virgen María de los Siete Dolores (fundada solemnemente en 1767, año en el que también quedó incorporada a la Sagrada Religión de los Padres Servitas)[29], fuese la propia iglesia la que llevó a cabo la adquisición de estas obras[30], en gran media a partir de ferias. Además cabe reseñar que para el copón renacentista no descartamos la posibilidad de que ingresara en el tesoro parroquial mediante donación, como ocurrió con la naveta madrileña de comienzos de la segunda mitad del siglo XVIII, que fue legada por los Señores de Alconchel, titulares de la villa de Zahínos.

Catálogo de las piezas por orden cronológico de antigüedad

Caja eucarística o copón (láms. 1 y 2). Autor: Anónimo. Cronología: H. 1570-1590.

Material: plata sobredorada torneada, cincelada, repujada, punteada y fundida. Medidas: alto: 26,3 cm; diámetro del pie: 13 cm; diámetro de la copa: 12,7 cm. Carece de marcas. Aceptable estado de conservación. Ha perdido el crucificado del remate, algunos de los motivos fundidos y presenta ciertos desajustes.

Este magnífico copón descansa en un pie circular formado por dos partes muy bien diferenciadas. Se inicia con una pestaña lisa que da paso a un frente vertical que se deshace en varias molduradas horizontales; le sigue una superficie convexa

28 Sobre esas dos versiones de cálices cordobeses, puede consultarse, entre otros, el trabajo ya citado de J. RIVAS CARMONA, ob. cit., pp. 256-260.

29 F.L. BOBADILLA GUZMÁM, ob. cit., p. 60. De todas formas, se debe indicar que en las actas de la Hermandad no se hace ninguna referencia a la compra de piezas de plata hasta la llevada a cabo en 1949.

30 En este punto en concreto, entre otros, la existencia en el archivo parroquial de un único libro de cuentas de fábrica, el que va de 1717 a 1749, limita considerablemente nuestra investigación. Entre las escasas noticias que se recogen en esos años, aquí podemos apuntar, otras referencias serán recogidas en sus apartados correspondientes, que con el paso del tiempo se ha perdido una vinajera de plata que en la Santa Visita de 1717 estaba en el sagrario de la iglesia. Archivo Parroquial de Zahinos. *Libro de Cuentas de Fábrica, 1717-1749*, f. 5r.



LÁMINA 1. *ANÓNIMO. Caja eucarística o copón renacentista.*

en la que se disponen ocho estrechos y alargados gallones radiales acucharados o rehundidos rodeados de bandas lisas formados por uno interior más pequeño acogido en otro exterior más grande que abarca toda la superficie. Entre ellos se crean otros tantos espacios animados con diferentes motivos de un cincelado muy lineal y delicado. Así, mientras que en los extremos de uno de los ejes principales se disponen dos extrañas representaciones fitomórficas, una de ellas con extremos acaracolados, en los del otro luce la misma forma vegetal que, inspirada en las hojas de acanto, dibuja un esquema triangular dividido en cinco partes y resulta muy naturalista al plasmar sus nervaturas y perfil sinuoso. En los espacios secundarios, pendientes de telas volanderas colgadas de argollas o anillas, se disponen en los extremos de uno de los diámetros un grotesco y expresionista rostro humano burlón, a modo de mascarón, de grandes orejas, enorme boca abierta, prominente barbilla



LÁMINA 2. *ANÓNIMO. Caja eucarística o copón renacentista. Detalle.*

y largos y enroscados bigotes, y en el otro el característico escudo doble o adarga de tradición musulmana[31], en este caso cuartelado en cruz que lleva cinco roeles o bezantes dispuestos de arriba abajo uno, dos y dos en el 1° y dos, dos y uno en el 4° y en el 2° y 3° una barra. Quizás este escudo pertenezca al posible donante de esta pieza, línea de investigación que queda abierta, si bien cabe la posibilidad de que se trate de don Fadrique de Zúñiga y Sotomayor, I marqués de Mirabel y Señor de Alconchel a partir de 1558, cuyo escudo, una banda, se asemeja al de los del 2 ° y 3° cuartel, que casó con Ana de Castro, cuyas armas, seis roeles colocados en dos palos, es muy parecido al de los del 1° y 4° cuartel. Hasta aquí, y a expensas de lo que puedan deparar las armas del escudo, los motivos reseñados tienen un valor exclusivamente ornamental, mientras que los dos restantes es muy posible que tengan un carácter más simbólico. Así, el arco con su carcaj repleto de flechas

31 La adarga fue muy utilizada por los caballeros cristianos desde la época de los Reyes Católicos. Sobre este tema puede verse, por ejemplo, F. PEREDA, *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*. Madrid, 2000, p. 115, nota 117.

es una indicación de la Pasión de Cristo, de los clavos y llagas de la crucifixión, mientras que la calavera con los huesos es una clara referencia a los restos de Adán en el Gólgota, aludiendo por tanto a la muerte y la resurrección, la condición de Cristo como nuevo Adán, que con su sacrificio vence al pecado y redime a la humanidad del error fatal del primer hombre. Por su parte el formato de la segunda parte del pie, un cuerpo cúbico de escasa elevación, resulta realmente extraño en la platería española del momento, al ser lo más habitual la utilización de un tambor o un gollete cilíndrico de bastante diámetro pero también de un exiguo desarrollo en altura. Ese elemento remata en una placa plana volada rodeada en su exterior de una fina orla bruñida en liso mientras que el interior está animado, sobre un fino punteado, con motivos vegetales cincelados formando roleos. Por último, cabe reseñar que este pie tiene un sobredorado de una tonalidad diferente al resto de la pieza. Si bien ésta podría derivar de alguna intervención posterior, quizás esta circunstancia provenga desde su origen. En este sentido, resulta bien significativo que a principios del siglo XVIII, en concreto en la visita pastoral del 30 de septiembre de 1717, se haga constar que este pie estaba *mal dorado*[32].

En el astil, que estructuralmente también resulta un tanto atípico, destaca el nudo resuelto a modo de esfera achatada o volumen lenticular dividido en dos partes mediante una faja central decorada con un friso de celdillas ciegas rectangulares entre molduras salientes. En cada uno de los hemisferios lleva doce lóbulos o gallones muy resaltados y contorneados por una banda plana y cuya superficie o parte interior tiene un fino grabado de meandros paralelos mientras que las enjutas que quedan entre ellos están punteadas. El nudo discoidal queda flanqueado por dos cuerpos troncocónicos tendentes al formato cilíndrico que, invertido el inferior y moldurados en los extremos, están animados mediante decoración fundida superpuesta a base de una corola de tres hojas de acanto muy naturalistas, plásticas, de movido perfil y extremos vueltos con sus nervaduras marcadas, separadas por otras tantas tornapuntas en ese, algunas ya perdidas, con cuerpo vegetal y remate en cabezas de sierpes. El cuerpo superior remata en una arandela circular estriada radialmente, levemente cóncava y contorno cortado con entrantes y salientes que da paso a un elemento troncocónico invertido de lados curvos animado con dos tipos de gallones planos cincelados dispuestos alternativamente: unos con remate redondeado y con una sencilla acanaladura central, los otros concluyen en arcos conopiales y acogen en su interior otro más pequeño que, también con fisura central y superficie decorada con meandros, finaliza en un arco apuntado.

La caja, que aparece limitada por un juego de molduras en sus extremos, es cilíndrica y en forma de tambor al ser el diámetro mayor que la altura. Lleva una ancha faja central en la que sobre un fondo texturizado se disponen de forma alternativa cuatro cabezas de ángeles con las alas desplegadas y otros tantos festones anudados

---

32 Archivo Parroquial de Zahinos. *Libro de Cuentas de Fábrica, 1717-1749*, f. 25r.

de los que cuelgan hojas y frutas, todos de gran relieve. Las frontales cabezas de los graciosos querubines, si bien todas son distintas, tienen características similares: rostro ancho de facciones pequeñas, gruesa nariz, ojos grandes y levemente rasgados y frente despejada sobre la que caen tres pequeños mechones ondulados de pelo. Por su parte, de los festoneados con cintas volanderas anudadas y avolutadas, unas lisas y otras animadas por pequeñas hendiduras, cuelga, con diferentes variantes, el mismo motivo fitomórfico a base de hojas nervadas y frutas. La base de la copa es una moldura convexa con un fondo picado de lustre con el objeto de destacar la decoración de lacería cincelada, lisa y bruñida compuesta de *strapworks*, en este caso dos bandas paralelas externas planas de las que parten pequeñas formas ganchudas, ces tumbadas entrelazadas con extremos muy curvados que rompen con cualquier atisbo de rigidez y nudos en forma de un ocho continuo que se entrecruzan formando espejos ovales alargados que, animados con roeles, enlazan mediante recortes de bandas planas con las mencionadas ces.

La tapa, circular y escalonada, se compone de una pestaña y dos molduras concéntricas de diámetro decreciente separadas por un escalón liso y recto, la primera convexa, al igual que la segunda, aunque ésta también tiene un pronunciado hundimiento hacia el centro, de donde surge como remate un cuello de lados curvados coronado por la habitual bola perforada con el consabido hueco para encajar el crucifijo, que en este caso no se ha conservado, y segmentada por una arandela circular estriada con sinuoso contorno de entrantes y salientes. La moldura inferior, sobre un fondo punteado, presenta decoración de carácter vegetal trabajada en relieve a base de un friso anular fitomórfico en el que se alternan ces tumbadas vegetalizadas en cuyo centro se insertan palmetas con un tipo de hoja carnosa, rizada, de movido perfil triangular y extremos vueltos y ondulantes con nervio central marcado, heredera de la tradicional hoja de acanto. Por su parte, la moldura superior se anima, también sobre un fondo texturizado con el fin de que contraste la ornamentación, por un friso compuesto de formas almendradas enlazadas con bandas planas, unos más anchos, abultados y contorneados con su dintorno en liso y los otros más estrechos, planos y con una hendidura central que remata en los extremos en puntos, motivo que también se repite tres veces en todas las bandas que unen los gallones del friso.

Sin duda, en este copón, tanto en la forma como en la decoración, se funden referencias al pasado con detalles más novedosos creando una pieza que resulta ser una hibridación de estilos. Así, en el aspecto estructural mientras el nudo está muy apegado a la tradición, remitiéndose a lo gótico y a la platería de la primera mitad del siglo XVI, otros elementos son ya plenamente renacentistas como el gran pie circular con moldura convexa y los cuerpos troncocónicos del astil. Por su parte, en el campo ornamental también se acude a fórmulas pretéritas, más propias del gótico final o del plateresco, como el gallón, la hoja de acanto, las tornapuntas en forma de ese que toman forma de animales fantásticos, los mascarones o las superficies lisas y bruñidas contrastando con el texturizado o punteado del fondo, si bien es

cierto que todas pasaron tanto al Pleno Renacimiento y algunas incluso al Bajo Renacimiento. De todas formas, la mayor parte del rico y variado repertorio decorativo de este copón responde al Pleno Renacimiento y al Manierismo Figurativo: cabezas aladas de serafines, encintados colgados de argollas, festoneados con telas avolutadas ondeantes de las que cuelgan centros de flores y frutas, frisos fitomorfos, anillas estriadas, cráneos y, entre otros, un carcaj con flechas. Pero, además, no hay duda de la filiación de esta pieza a la nueva estética del momento, la del Manierismo Geométrico, debido a la inclusión de ces con los extremos muy curvados, que casi parecen brotes o tallos vegetales, espejos ovales y recortes de bandas planas que dibujan formas geométricas irregulares basadas en el *strapwork* o *bandwerk*.

Esta profunda simbiosis de formas y elementos nos lleva a proponer para este copón, que carece de marcas y cuya primera referencia documental que hemos hallado es la visita pastoral del 17 de octubre de 1717[33], como fecha de realización una cronología que oscila entre los años 1570 y 1590 y como posible lugar de origen los talleres de Zafra por estar esta localidad cercana a Zahínos, por haberse desarrollado en ella desde mediados del siglo XVI un activo centro artístico caracterizado, en palabras de Tejada Vizuete, *por un cierto enclaustramiento, el cual se vio favorecido por los propios comitentes y, en algunas ocasiones, celosamente defendido por los mismos artífices*[34], y por estar esta pieza en la línea de las creaciones que allí se labraron en torno a la fecha planteada, por ejemplo, entre otros, los cálices de Villalba de los Barros, de mediados del siglo XVI, de Calzadilla de los Barros, de hacia 1580, o de Valencia del Mombuey, de las mismas fechas[35].

Olieras (lám. 3). Autor: Anónimo. Cronología: Primera mitad del siglo XVII. Material: plata en su color torneada y fundida. Medidas: alto: una 9 cm y la otra 8,5 cm; diámetro del pie, 3,1 cm. diámetro de la boca, 2 cm. Carece de marcas. Aceptable estado de conservación.

Pareja de sencillas olieras que, unidas por una sencilla asa de perfil en ese que sirve de mango para sujetarlas el acólito y que quizás derive de una intervención posterior, responden a una tipología muy habitual en la primera mitad del siglo XVII, el de las llamadas crismeras de verduguillo. Descansan en un pie de sección circular y perfil cóncavo de escaso desarrollo. Está integrada sólo por las ampollas del santo crisma y del óleo de los catecúmenos porque, por razones de higiene, la del óleo de los enfermos iba aparte. El cuerpo de las olieras está formado en su parte inferior por un elemento casi cilíndrico y liso que concluye en su parte superior en un baquetón y remata en un estilizado cuello troncocónico de perfil cóncavo. Ambos elementos se repiten en los astiles de los cálices y copones, y otros tipos de piezas,

33 Archivo Parroquial de Zahínos. *Libro de Cuentas de Fábrica, 1717-1749*, ff. 4v.-5r. Al respecto, no se debe olvidar que se trata del único libro de fábrica que se conserva en este archivo parroquial.

34 F. TEJADA VIZUETE, ob. cit., p. 9.

35 Ibidem, pp. 471, 477 y 479, figs. 18, 44 y 49



LÁMINA 3. *ANÓNIMO. Hostiario grande (siglo XVII). ANÓNIMO. Hostiario pequeño. JUAN SÁNCHEZ TORO O MIGUEL SÁNCHEZ DE TORO. Concha bautismal (H. 1789). Punzón de Córdoba, del fiel contraste Mateo Martínez y del autor, Juan Sánchez Toro o Miguel Sánchez de Toro. ANÓNIMO. Olieras (Primera mitad del siglo XVII).*

de la platería hispana del segundo tercio del siglo XVII. Por su parte, el tapador, donde se insertan las pajuelas para aplicar el óleo, adquiere perfil cupuliforme y luce en lo alto, dispuestos verticalmente, los símbolos fundidos correspondiente al óleo que alberga cada recipiente: una sencilla cruz latina para el Santo Crisma y una sencilla "O" para el crisma de los catecúmenos, faltando en esta ocasión, como ya hemos indicado, el vaso que, rematado con una "U", recibe el óleo destinado para la unción de enfermos.

Hostiario grande (lám. 3). Autor: Anónimo. Cronología: siglo XVII. Material: Plata en su color torneada y fundida e interior de la caja dorado. Medidas: alto: 6,7 cm; diámetro caja: 13. Marcas: carece. Aceptable estado de conservación. Ha perdido casi en su totalidad la cruz que remataba la tapadera.

Caja cilíndrica lisa con reducida pestaña inferior. La tapa, de perfil sinuoso, está formada por una moldura convexa y otra de menor tamaño que tiene forma

cupuliforme, animadas ambas con finas líneas concéntricas cinceladas. Remata en un pequeño elemento escalonado del que partía la cruz perdida. El considerable tamaño de su diámetro, 13 cm, nos hace desechar la posibilidad de que estemos ante un portaviático. La escasa información que aporta su morfología y la ausencia de motivos decorativos nos aconsejan ser prudentes a la hora de plantear una posible datación para esta pieza, para la que tenemos una fecha *ante quem*, ya que a nuestro entender se trata de *la caja de plata blanca* que tenía *dentro una hostia grande y otras pequeñas* y que estaba en el sagrario de la iglesia cuando el 17 de octubre de 1717 se cursó la santa visita[36].

Naveta (lám. 4). Autor: Anónimo. Cronología: H. 1755. Material: plata en su color torneada, cincelada y repujada. Medidas: alto: 13,7 cm; ancho: 15,8 cm; diámetro del pie: 7,6 cm. Punzones: de localidad, Corte de Madrid (un castillo); de marcador, Bernardo Melcón Bravo (55/MEL/CON), que ocupó el cargo de marcador de Corte entre 1755 y 1760. Buen estado de conservación.

Esta naveta, que formalmente repite la consabida estructura tripartita de este tipo de piezas (pie, astil y nave), responde decorativamente al gusto rococó, característico del momento en que fue labrada. Descansa en un pie circular compuesto por un pequeño borde recto, seguido de una fina moldura y otra convexa mucho más desarrollada y remata en una franja anular rehundida de cuyo centro se eleva un cuerpo troncocónico para enlazar con el astil. El fuste, de escaso desarrollo, se compone de un cuerpo troncocónico invertido animado con una arandela en la parte inferior, al que le sigue un reducido cuello con extremos marcados. El casco de la nave, tanto a babor como a estribor, aparece animado, dentro de un marco compuesto por cintas que se adaptan al perfil de la pieza, por un amplio conjunto de escamas que dejan en el centro espacio para un motivo que parece estar inspirado en las conchas marinas. Por su parte, en la proa y en la popa del casco se disponen, acogidos entres motivos vegetales, arriñonados, "ces", superficies estriadas y formas inspiradas en conchas, dos sencillos escudos de perfil medieval, la parte inferior se resuelve mediante un conopio, y timbrados con una corona ducal, que a nuestro entender no son meramente motivos decorativos, sino todo lo contrario, como apuntaremos más tarde. El blasón de la proa, que queda envuelto por otra serie de "ces", es cuartelado en sotuer, cargados el 1° con tres bandas y el 4° con tres barras, el 2° con la inscripción AVE/M(A)R(IA), la "M" y la "R" enlazadas, y el 3° con GRACIA/PLE.^A^. El escudo de la popa, que aparece en un espejo ovalado y forma pareja a modo de *pendant* con el anterior, trae en campo de plata tres fajas jaqueladas en dos órdenes. La superficie de la nave, de planta elíptica, presenta un marcado y profundo estrangulamiento a modo de puente y decorando la proa y la popa unas abultadas, sobre todo la última, y detalladas veneras.

36 Archivo Parroquial de Zahínos. *Libro de Cuentas de Fábrica, 1717-1749*, f. 4v.



LÁMINA 4. *ANÓNIMO. Naveta (H. 1755). Punzón de la Corte de Madrid y del fiel contraste Bernardo Melcón Bravo. Armas de los Mendoza. Armas de los Sotomayor.*

A nuestro entender los escudos del casco de la nave no son meros elementos ornamentales, sino la plasmación evidente de que esta naveta ingresó en la parroquial de Zahínos a través de una donación, algo que no sería nada extraño y que ya constató Tejada Vizuete en su estudio para otros casos, llegando incluso a afirmar que en la Baja Extremadura *los grandes Señoríos, entre otros, vinieron a ser indudables comitentes artísticos en el mismo territorio*[37]. Siguiendo nuestra propuesta, que hasta el momento es fundamentalmente una línea de investigación que queda abierta, los donantes de esta pieza fueron los titulares a mediados del siglo XVIII del Señorío de Alconchel, a cuyo mayorazgo pertenecía Zahínos desde la segunda mitad del XV, según algunos historiadores, desde comienzos del XVI según otros y de manera definitiva desde 1558. Así, en este sentido, creemos que el blasón de proa denota una clara similitud con las armas de los Mendoza, eso sí, copiadas con algunos errores, ya que en el 1° y 4° cuartel se produce una mala interpretación de la

37 F. TEJADA VIZUETE, ob. cit., p. 9.

banda de gules perfilada en oro en campo de sinople[38], si bien la salutación evangélica del 2° y 3° cuartel es correcta. Teniendo en cuenta esa posibilidad, entonces quizás la presencia de ese escudo se deba, al hecho de que el Señorío de Alconchel pasó a formar parte de la Casa de Mondéjar tras el enlace matrimonial entre don Pascual Benito Bellvís de Moncada e Ibáñez de Segovia (1727-1781), III Marqués de Bélgida y XIV Marqués de Mondéjar y XVI Conde de Tendilla, entre otros títulos nobiliarios y doña Florencia Pizarro Picolomini de Aragón Vargas Carvajal Sotomayor y Herrera (1727-1794), III Marquesa de San Juan de Piedras Albas, XII Condesa de La Gomera y Señora de Alconchel, entre otros. Y es a ella a la que pertenecería el escudo de la popa, que tiene un evidente parecido, es cierto que vuelven a darse algunos deslices, en este caso disculpables, con las armas de los Sotomayor: sobre un campo de plata, tres fajas con dos órdenes de jaqueles de oro y gules, separados cada uno por una raya de sable[39]. Y, se debe tener en cuenta, que los Sotomayor fueron el linaje fundacional del Señorío de Alconchel, instituido en 1453[40], y a esa época, la segunda mitad del siglo XV, corresponden hoy los principales restos que nos han llegado del que fuera su gran bastión, el castillo de Miraflores. Por último, cabe señalar que el artífice de la naveta también cometió el error de timbrar los dos escudos con una corona ducal, como ya se refirió, cuando deberían haber sido marquesales o, en su defecto, una de ellas condal.

Cáliz (lám. 5,1). Autor: Anónimo. Cronología: H. 1750. Material: plata en su color torneada. El interior de la copa sobredorado. Medidas: alto: 21,6 cm; diámetro de la copa, 7,9 cm; diámetro del pie, 14,5 cm. Punzones: de localidad, Córdoba (león rampante); de marcador, Francisco Sánchez Bueno Taramas (TARA/MA-), que

38 De todas formas, no es menos cierto, siguiendo a José L. G. de Paz, que ha habido ramas de los Mendoza o "heraldistas" que al copiar el escudo alteraron los colores o la disposición. Así, en el manuscrito del siglo XVII de don Gaspar de Galcerán y Gurrea, "Armorial de Castilla y Aragón", el escudo de los duques del Infantado con su toisón de oro presenta barras en vez de bandas. Además, hay muchos falsos escudos Mendoza en la red, incluso en páginas de heráldica. Vid. http://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/mondejar.hrm

39 Agradezco profundamente a don Julián Álvarez Villar las interesantes y precisas indicaciones que me hizo sobre este blasón, al igual que su constante interés y empeño por este tema.

40 En 1445 el rey Juan II de Castilla nombraba I Señor de La Puebla de Alcocer y Alconchel a don Gutierre de Sotomayor (1400-1453), Maestre de la Orden de Alcántara desde 1432 hasta su óbito. Un mes antes de morir don Gutierre dividió este señorío, así como la mayor parte de sus posesiones, entre sus dos hijos favoritos de los quince que tuvo. Alfonso de Sotomayor, cuya madre fue doña Leonor de Guzmán, recibió la Villa de La Puebla de Alcocer, con su Vizcondado, Herrera, Fuenlabrada, Helechosa, Villarta, Alía, Valdecaballero, Castilblanco, Sevilleja, así como el lugar de Milagros, todas ellas en el Reino de Toledo. También pasaban a su posesión Gahete, Hinojosa, Bélmez, Fuenteovejuna y el Condado de Espiel, todas de Córdoba. Por su parte, su hermano Juan de Sotomayor recibió la Villa de Alconchel, con su Castillo, término, jurisdicción y vecinos en idénticas circunstancias que su hermano. En la constitución de ambos mayorazgos se establecía, entre otras condiciones, que en la sucesión se debería conservar en todo momento el apellido Sotomayor y usar las mismas armas y divisas de Don Gutierre, sin mezclarlas con ningunas.



LÁMINA 5. *ANÓNIMO. Cáliz (H. 1750). Punzón de Córdoba, de los contrastes Francisco Sánchez Bueno Taramas y Bartolomé de Gálvez y Aranda y de autor desconocido. ¿FRANCISCO DE AZCONA?. Cáliz (1759-1768). Punzón de Córdoba, del contraste Bartolomé de Gálvez y Aranda y de autor, ¿Francisco de Azcona?. M. RUIZ. Cáliz (1771). Punzón de la Villa de Madrid sobre cifra 71 y de la Corte sobre cifra 71 y del autor, M. Ruiz.*

desempeñó el cargo entre 1738 y 1758, y Bartolomé de Gálvez y Aranda (flor de lis, muy frustra/ARAND-), que lo ocupó entre 1759 y 1772; de autor, desconocido (¿B?). Burilada. Buen estado de conservación.

Sencillo cáliz que responde a una tipología bastante habitual en la platería barroca hispana de finales del siglo XVII y comienzos de la centuria siguiente, resultando de esta manera un tanto retardatario para su fecha de realización. Descansa en un pie de sección circular que consta de un pequeño borde recto seguido de una zona grande y convexa y una franja anular rehundida en su parte central para enlazar con el astil. El astil, compuesto por una sucesión de volúmenes completamente independientes, se inicia con un liso gollete cilíndrico entre arandelas, sin duda uno de los elementos más retardatorios de esta pieza, y concluye en un cuello troncocónico de perfil cóncavo animado por una arandela en su base, que quizás en su origen estuviera dispuesto a la inversa. Por su parte, el nudo del astil, de gran desarrollo y

al que da paso una escocia, deriva del tipo de nudo de jarrón, resolviéndose la parte inferior por un cuerpo liso troncocónico invertido, casi cilíndrico, que remata en un toro superior de gran desarrollo. La copa, alta y de perfil acampanado, posee un filete que matiza la subcopa. Carece por completo de decoración, destacando como elementos más llamativos los volúmenes y el abalaustramiento del astil.

Cáliz (lám. 5,2). Autor: ¿Francisco de Azcona?. Cronología: 1759-1768. Material: plata en su color torneada. El interior de la copa sobredorado. Medidas: alto: 25,5 cm; diámetro de la copa, 7,7 cm; diámetro del pie, 14,5 cm. Punzones: de localidad, Córdoba (león rampante); de marcador, Bartolomé de Gálvez y Aranda (flor de lis/ ARANDA), que ocupó el cargo entre 1759-1772; de autor, ¿Francisco de Azcona? (¿C?ON-). Burilada. El astil está mal compuesto. Buen estado de conservación.

Sencillo cáliz que, en la línea del anterior, responde a una tipología bastante habitual en la platería barroca hispana de fines del siglo XVII y comienzos de la centuria siguiente, resultando de esta manera un tanto retardatario para su fecha de realización. Descansa en un pie de sección circular que consta de un pequeño borde recto seguido de una zona grande y convexa y una franja anular rehundida en su parte central para enlazar con el astil. El astil, compuesto por una sucesión de volúmenes independientes, pero cuya errónea disposición actual deriva con toda seguridad de alguna restauración, se inicia con un liso gollete cilíndrico entre arandelas, sin duda uno de los elementos más retardatorios de esta pieza, y concluye en un cuello ondulado matizado en su mitad superior por tres finas arandelas. El nudo del astil, al que da paso una arandela y deriva del tipo de nudo de jarrón, se compone de un cuerpo troncocónico invertido que, alterado en su parte inferior, remata en un toro de gran desarrollo y abultamiento. La copa, muy alta y de perfil acampanado muy estilizado, posee a la mitad un filete que matiza la subcopa. Carece de decoración, destacando como elementos más llamativos los volúmenes y el abalaustramiento del astil.

Cáliz. Autor: Anónimo. Cronología: último tercio del siglo XVIII. Material: plata en su color torneada. El interior de la copa sobredorado. Medidas: alto: 22,8 cm; diámetro de la copa, 8 cm; diámetro del pie, 13,6 cm. Carece de marcas. Buen estado de conservación.

Sencillo cáliz que responde a una tipología bastante habitual en la platería hispana del último tercio del siglo XVIII. Descansa en un pie de sección circular con borde recto seguido de dos molduras convexas de diámetro decreciente que rematan en otras con borde en talud, finalizando además la superior en un cuerpo troncocónico de perfil cóncavo que da paso al astil. A nuestro entender, en su origen, el liso gollete cilíndrico entre arandelas que hoy finaliza el astil, un elemento realmente retardatario para la fecha de realización de esta pieza, debió de ser el elemento que lo inició. Hoy el astil comienza con una pequeña escocia, moldurada en la parte inferior y rematada en un pequeño toro, y concluye en un elemento cilíndrico matizado en el



LÁMINA 6. *JUAN SÁNCHEZ TORO o MIGUEL SÁNCHEZ DE TORO. Palmatoria (H. 1789). Punzón de Córdoba, del fiel contraste Mateo Martínez y del autor, Juan Sánchez Toro o Miguel Sánchez de Toro. MANUEL AZCONA MARTÍNEZ. Vinajeras (H. 1791). Punzón del autor. ¿MANUEL AZCONA MARTÍNEZ?. Salvilla (H. 1799). Punzón de Córdoba, del fiel contraste Mateo Martínez y del autor, ¿Manuel Azcona Martínez?.*

centro por un listel. El liso nudo, sin duda el elemento más interesante, es de forma aovada, si bien algo más estilizada de lo normal. La copa, completamente lisa, es de perfil cónico, solución muy extraña para la fecha de realización de la pieza, motivo por el que no descartamos que se pueda tratar de un elemento reaprovechado de un cáliz anterior, circunstancia que quizás también se podría haber producido con el gollete cilíndrico que hoy culmina el astil. La carencia de marcas nos impide determinar con seguridad la procedencia de esta pieza, pero teniendo en cuenta el origen de la mayor de las obras que atesora esta iglesia de esa época, cabe suponer que este cáliz fuese labrado en algún obrador cordobés.

Cáliz (lám. 5,3). Autor: M. Ruiz. Cronología: 1771. Material: plata en su color torneada. El interior de la copa sobredorado. Medidas: alto: 24 cm; diámetro de la copa, 8 cm; diámetro del pie, 14 cm. Punzones: de la Villa de Madrid (oso y madroño

sobre cifra 71); de la Corte (castillo sobre cifra 71); de autor, M. Ruiz (M./RVIZ). Buen estado de conservación.

Sencillo cáliz que responde a una tipología bastante habitual en la platería barroca hispana de la segunda mitad del siglo XVIII. Descansa en un pie de sección mixtilínea con borde en talud seguido de una moldura de similares características pero de menor tamaño y de una zona convexa, de menor diámetro pero de gran desarrollo en altura, con la parte interior rehundida y su parte central convertida en un elemento troncocónico de perfil cóncavo emergente para enlazar con el astil. El astil se inicia con una pequeña escocia y concluye en un alargado cuello troncocónico de perfil cóncavo matizado en su parte superior por un toro. El nudo del astil, de gran desarrollo, es de formato periforme invertido y luce un grueso baquetón en la parte inferior. La copa, muy estilizada y de perfil acampanado, carece de decoración, al igual que el resto de la pieza, en la que el perfil del pie y los volúmenes y el abalaustramiento del astil aparecen como elementos más destacables.

Luna de la Virgen de los Dolores (lám. 7). Autor: Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa. Cronología: H. 1785. Material: plata fundida y cincelada en su color y sobredorada en las aplicaciones: anagrama de María, estrellas y detalles de los angelitos). Medidas: alto: 44,5 cm; largo: 52,5 cm. Punzones: de localidad, Córdoba (león rampante); de marcador, Mateo Martínez Moreno (MARTZ/85), que ocupó el cargo entre 1780 y 1804; de autor, Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa (·S·/CRUZ). Aceptable estado de conservación.

En el centro de esta media luna luce, como uno de los elementos más llamativos de esta pieza, un anagrama de María que, timbrado con una corona real, se compone de una "M" y una "A" entrelazadas de trazos abalaustrados. Los extremos aparecen rematados por una estrella de doce puntas que parece sustentada por un angelito que, simétricos entre ellos, adopta con ese fin una graciosa y airosa postura.

Palmatoria (lám. 6). Autor: Juan Sánchez Toro o Miguel Sánchez de Toro. Cronología: H. 1789. Material: plata en su color torneada, cincelada y repujada. Medidas: alto: 6,5 cm; ancho: 28,7 cm; diámetro del plato: 14 cm. Punzones: de localidad, Córdoba (león rampante); de marcador, Mateo Martínez Moreno (MARTINEZ/89), que ocupó el cargo entre 1780 y 1804; de autor, Juan Sánchez Toro o Miguel Sánchez de Toro (-AN/-HES, la "H" y la "E" enlazadas). Buen estado de conservación.

Palmatoria compuesta por un asa que se resuelve a manera de tallo, o rama, trenzado y calado que descansa en un sencillo pie con la finalidad de que la pieza mantenga el equilibrio. El plato es circular de perfil mixtilíneo muy moldurado y animado en los extremos de los ejes principales con motivos florales, con orilla elevada respecto del fondo y animada con amplios gallones rehundidos, evocando diseños característicos del rococó cordobés. En el centro plato se eleva un cuerpo troncocónico que, forrado por completo de hojas muy naturalistas, motivo decorativo característico del momento en que se realiza la pieza, sirve de base al mechero.



LÁMINA 7. *JUAN SÁNCHEZ TORO O MIGUEL SÁNCHEZ DE TORO. Corona imperial (H. 1800). ANTONIO JOSÉ DE SANTA CRUZ Y ZALDÚA. Media luna (H. 1785). Punzón de Córdoba, del fiel contraste Mateo Martínez y del autor, Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa. ANÓNIMO. Corazón con las siete espadas (1949).*

Éste se resuelve a partir de una base circular y un cuello octogonal, ambos moldurados, y un cuerpo bulboso, si bien muy aristado.

Concha bautismal (lám. 3). Autor: Juan Sánchez Toro o Miguel Sánchez de Toro. Cronología: H. 1789. Material: plata en su color cincelada y fundida. Medidas: alto: 9 cm; largo: 16,7 cm; ancho: 14,2 cm. Punzones: de localidad, Córdoba (león rampante); de marcador, Mateo Martínez Moreno (MARTINEZ/89), que ocupó el cargo entre 1780 y 1804; de autor, Juan Sánchez Toro o Miguel Sánchez de Toro (SA-/CHE-, la "H" y la "E" enlazadas). Buen estado de conservación. Restaurada en el año 2000, en Ciudad Rodrigo, en el taller del platero Cesáreo Oreja.

Concha bautismal que, apoyada en una base circular moldurada, repite el modelo más habitual y funcional de la platería española a lo largo del tiempo y en el que la decoración viene marcada por las valvas de la venera y en este caso por el curvado y cincelado ápice. Sirve de asa un motivo en forma de "C", decorado en

la parte inferior de su cara interna por otra "c" más pequeña y en la superior por una poma.

Salvilla y par de vinajeras (lám. 6). Salvilla. Autor: ¿Manuel Azcona Martínez?. Cronología: H. 1799. Material: plata en su color cincelada y repujada. Medidas: diámetro mayor: 20,8 cm; diámetro menor, 14,2 cm. Punzones: de localidad, Córdoba (león rampante); de marcador, Mateo Martínez Moreno (99/MARTI---), que ocupó el cargo entre 1780 y 1804; de autor, ¿Manuel Azcona Martínez? (¿--?-ONA, la "N" invertida). Aceptable estado de conservación.

Vinajeras. Autor: Manuel Azcona Martínez. Cronología: H. 1791. Material: plata en su color torneada y fundida. Medidas: alto, 9,7 cm; diámetro del pie: 4 cm; diámetro de la boca, 3,9 cm. Punzones: de localidad, Córdoba (león rampante); de marcador, Mateo Martínez Moreno (--RTIN--/91), que desempeñó el cargo entre 1780 y 1804; de autor, Manuel Azcona Martínez (AS/CON-). Aceptable estado de conservación.

Salvilla ovalada, de una gran simplicidad estructural y lisas superficies, presenta perfil sinuoso moldurado y una media caña relevada como único elemento decorativo, con orilla sutilmente ondulada y ligeramente elevada respecto al fondo ovalado plano, que responde a una tipología muy habitual de la platería hispana del último tercio del siglo XVIII.

Las jarras, que responden al modelo que alcanzó mayor difusión en la platería hispana del último tercio del siglo XVIII, descansan en un pie de sección circular y perfil cóncavo de muy escasa elevación. El cuerpo de la vinajera reproduce una forma panzuda en su parte inferior y troncocónica invertida con perfil cóncavo en su mitad superior, de tal forma que describe un formato casi periforme. El pico vertedor fundido presenta forma de caño corto y el asa, también fundida y muy sencilla, tiene forma de "S" invertida. El tapador es semiesférico ondulado y finaliza en un extraño y original remate a modo de cuadrado inclinado de lados curvos.

Corona imperial de la Virgen de los Dolores (lám. 7). Autor: Juan Sánchez Toro o Miguel Sánchez de Toro. Cronología: H. 1800. Material: plata en su color cincelada, repujada y fundida. Medidas: alto: 37,5 cm; diámetro del cerco: 48 cm; diámetro del aro: 13 cm. Punzones: de localidad, Córdoba (león rampante); de marcador, Mateo Martínez Moreno (1800/MARTINEZ), que ocupó el cargo entre 1780 y 1804; de autor, Juan Sánchez Toro o Miguel Sánchez de Toro (SAN/CHES, la "H" y la "E" enlazadas). Buen estado de conservación.

La actual corona de la Virgen es, como mínimo, la segunda que tiene, ya que en el acta fundacional de la Hermandad de los Dolores, acaecida el 10 de mayo de 1767, se alude a que también se llevó a cabo la bendición del hábito y de la corona de la Virgen[41].

41 F. L. BOBADILLA GUZMÁM, ob. cit., p. 61.

Esta corona imperial[42] repite el modelo característico de la platería cordobesa barroca. Está formada por un aro circular liso que, adornado en la parte inferior con una fila de formas romboidales también lisas que imitan pedrería y en la superior con una moldura sogueada, soporta un cuerpo calado con el borde superior muy recortado y decorado profusamente a base de tornapuntas, ces y motivos vegetales muy naturalistas que enmarcan medallones ovalados alternantes, unos pequeños y completamente lisos y otros mayores y con el contorno moldurado. De aquí parten dos imperiales o bandas de sinuosos e irregulares perfiles formadas por tornapuntas, motivos vegetales, ces y en la parte superior una gran margarita de doce pétalos. Por su parte, la ráfaga, también de perfiles ondulados y decorada ricamente con tornapuntas, ces y eses alargadas aparece completamente rodeada por un conjunto de rayos rectos, lisos, desiguales y biselados. En la convergencia de las imperiales y la ráfaga se dispone una esfera segmentada en la que apoya una sencilla cruz latina, que presenta unas lisas ráfagas en el crucero y está animada en la parte inferior con un aro. En ese mismo punto, en el interior de la corona, cuelga un grácil ángel con arpa. Destaca en esta pieza el cuidadoso cincelado y especialmente el prominente repujado del cuerpo y de las imperiales, así como el movimiento que describen los perfiles de esas partes.

Hostiario pequeño (lám. 3). Autor: Anónimo. Material: Plata en su color torneada y fundida e interior de la caja dorado, al igual que la cruz latina que remata la tapadera. Medidas: alto: 6 cm; diámetro de la caja: 8,2 cm. Buen estado de conservación.

Caja cilíndrica lisa con reducida pestaña inferior y borde superior moldurado. La tapa está formada por una moldura convexa y otra de menor tamaño que tiene forma de media naranja muy achatada. Remata en una semiesfera en la que apoya una sencilla cruz latina. La nula información que transmite su morfología y la total ausencia de motivos decorativos no nos permiten esbozar una posible datación para esta pieza, que de todas formas no creemos que sea anterior a la segunda mitad del siglo XVIII.

---

42 Sobre la evolución de la corona procesional en Córdoba, puede consultarse el trabajo de Mª.T. DABRIO GONZÁLEZ, "La corona imperial en Córdoba. Aproximación tipológica" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 171-190.

Los inicios del mueble de plata en Castilla

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense

Carl Hernmarck al tratar del mueble de plata en 1977 afirmaba que tuvo su desarrollo inicial en España, pero adquirió su mayor importancia en Francia durante la primera mitad del siglo XVII, probablemente gracias a Ana de Austria (1601-1666), la infanta española hija de Felipe III que casó en 1615 con Luis XIII, si bien advierte que apenas se ha conservado nada español que permita explicar suficientemente este hecho[1].

En efecto, son muy escasas las piezas de mobiliario en plata que conocemos en la actualidad que puedan considerarse hechas en España. Al contrario son numerosas las menciones documentales sobre mobiliario de plata que aparecen en Castilla a partir del reinado de Felipe II (1556-1598).

Antes de mediados del siglo XVI son muy raras las citas en documentos; seguramente la llegada de metales preciosos desde América facilitó la hechura de muebles en plata, hasta convertirlo en moda respecto a algunos tipos. Juan II de Castilla tenía en 1441 un arca de plata sobredorada para guardar pan de gran tamaño pues pesaba más de 8 kg.[2], pero no sabemos de ninguna pieza semejante posteriormente. En la

---

1 C. HERNMARCK, *The Art of the European Silversmith 1430-1830*. Londres- Nueva York, 1977, p. 214.

2 J. FERRANDIS (transcripción), *Datos documentales para la historia del arte español. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*. Madrid, 1943, p. 15. Pesó 33 marcos y 5 onzas; un marco pesaba 230 gramos y se dividía en ocho onzas y cada onza en ocho ochavas. Asentaba sobre cuatro leones y tenía tres esmaltes con las armas reales. La entrega del arca al camarero de plata y joyas se hizo en Toledo el 15 de enero de 1443 pero ya consta que existía en 1441.

documentación correspondiente a los Reyes Católicos se registran varias "tablas de cabalgar", de madera guarnecida de plata dorada y con las armas de Aragón y Castilla (de Fernando y de Isabel) en escudos esmaltados[3]. En estas piezas está el origen de los sillones para cabalgar las damas que se fabricarán con abundancia en los siglos XVI y XVII. No aparecen camas de plata sino sólo "apañaduras" o chapas de plata con letras y divisas reales que adornaban los paños que las cubrían y también "goteras" que decoraban el cielo de las camas[4].

No hay noticias sobre mobiliario de plata propiedad de Carlos V, lo que se explica en parte porque no residió en España de modo continuado. Pero contamos con un dato importante del final de su reinado. Martí y Monsó dio noticia de una declaración que hizo en 1548 el pintor Juan de Villoldo de que había visto en Madrid una mesa hecha por el platero Villegas para una infanta, con las *Fuerzas de Hércules*, según dibujos del escultor Francisco Giralte[5]. No nos ofrece duda que éste fue uno de los primeros ejemplos de mobiliario en plata, y la mesa debió hacerse para la infanta María (1528-1603), hermana de Felipe II, que casaba ese año con el emperador Maximiliano II. Tras su boda en Valladolid, la infanta llevaría consigo su ajuar, y dentro de él la mesa, que pudo contribuir a la moda de los muebles en plata en Centroeuropa.

A partir del comienzo del reinado de Felipe II los documentos con alusiones a muebles hechos o chapados en plata dejan de ser raros. Los tipos son variados. Los más frecuentes son los bufetes o mesas y luego, aunque no tan abundantes, escritorios, arquillas, braseros, blandones y, más escasos, veladores y camas; continúa la hechura de tablas para cabalgar ahora transformadas en sillones, según hemos advertido. Analizaremos los distintos ejemplares de los que tenemos noticia documentada.

En 1567 se hicieron dos bufetes para la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, por dos famosos artífices: Francisco Álvarez que tenía título de platero de la reina, y Antonio de Arfe, hijo de Enrique y padre de Juan, también extraordinarios artífices[6]. El primero, de plata blanca y 15 kg., tenía el tablero central sin

3 El peso se expresa siempre comprendiendo plata y madera. La reina Isabel envió unas a su recién casada hija María, reina de Portugal, desde Granada el 27 de noviembre de 1500 (pesaron 22 m, 6 o y 6 och); ibídem, 81. Otros dos ejemplares se remataron en la almoneda de la Reina en 1504 en el platero Lope Sánchez de Segovia (pesaron 19 m, 6 o y 2 och y 22 m, 6 o y 6 och): A. de la TORRE Y DEL CERRO, *Testamentaría de Isabel la Católica*. Valladolid, 1968, pp. 50 y 322; las segundas quizá son las de María, pues pesaron lo mismo.

4 J. FERRANDIS, ob. cit., pp. 25-26 y 44.

5 J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*. Valladolid, 1898-1901, pp. 335-336. Podría tratarse de Antonio de Villegas documentado en la Corte en 1575, como uno de los firmantes de las primeras ordenanzas de la cofradía de San Eloy de artífices plateros de Madrid y que antes de 1576 había casado con una hija de Francisco Álvarez, platero de la reina.

6 Sobre Álvarez véase nuestro libro *Las custodias y las andas del Ayuntamiento de Madrid*. Madrid, 2007 y sobre Arfe nuestro artículo "Antonio de Arfe y la custodia de la catedral de Santiago". *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela, 1991, pp. 245-259.

adorno y unas tiras de medio relieve alrededor con unas "mujeres antiguas" con cuatro escudos de armas. El segundo era de ébano pero guarnecido en su mayor parte de plata dorada con la *Historia de Acteón*[7].

Pieza excepcional entre los bufetes fue el que hizo el toledano Diego de Valdivieso para Felipe II después de 1580[8]. Se denomina bufete tocador, medía 98 x 70 cm. y era de plata en parte dorada y nielada. Llevaba varias chapas cinceladas de medio relieve aunque no se indican los asuntos: en el centro una aovada, en las esquinas cuatro redondas y en los lados seis cuadradas (dos en cada lado largo y una en las cabeceras); en la cenefa había ocho piezas largas y ocho óvalos al "romano" y monterías. El bufete tenía además ocho gavetas o cajones (dos en la testera y tres en cada cabecera) cubiertas de chapa de plata con tiradores y cerradura incluyendo otras dos gavetillas secretas. Los cuatro pies eran cuadrados cubiertos de plata con travesaños en las cabeceras de donde salían dos balaustres de hierro que se fijaban en medio de la tabla. Pesó la plata más de 32 kg. La mención de tocador se refiere seguramente a que dentro de los cajones iban las siguientes piezas de plata: atril con adorno similar al del bufete, dos azafates con pie bajo y adorno de frutas y hojas cincelado y calado, dos bandejillas de labor similar, tres pomillos, tres porcelanitas de plata dorada con pies bajos, dos cajuelas aovadas con tapadores de plata dorada y esmaltada y otra semejante para peines, rectangular y con tapa de medio cañón; estas piezas pesaron casi 8,5 kg[9].

Todavía hemos de mencionar otros dos bufetes en esta época, si bien no fueron de propiedad real. En la almoneda de los bienes de Antonio Pérez (1540-1611), secretario de Felipe II, se remató el 19 de diciembre de 1585 en Madrid un bufete de plata "con la historia de quando se bañaba Diana" en 102.000 maravedís; pesó

7 A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568).* Madrid, 1949, t. I, p. 273 notas 138 y 139 y t. III, pp. 423 y 539. El bufete de Álvarez se hizo por encargo, a la vez que un blandón, vendiendo piezas de oro para pagar el material, mientras el de Arfe se compró. El primero pesó 65 m y 4 och y su hechura se tasó a seis ducados el marco por lo que costó, junto al precio del material, 293.964 maravedís; por el de Arfe que no sabemos cuánto pesó pero era menor, se pagó 116.250 m. Cuando en 1585 se hizo la partición de bienes de la Reina entre sus dos hijas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, se adjudicó a la primera un bufetillo de ébano con guarnición de plata dorada y tiras de plata blanca y la misma labor en los pies, que se tasó en 93.750 m pero no es imposible que fuera el comprado a Arfe.

8 Sobre Valdivieso véase nuestro texto "Platería". *Las artes decorativas en España II.* Summa Artis XLV. Madrid, 1999, pp. 562-563.

9 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN (ed), *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II.* Madrid, 1956-1959, t. II, pp. 106-112. El peso del bufete fue 139 m, 5 o y 1 och y el de las piezas 36 m, 6 o y 1 och. Con el gasto de las dos arcas de madera en que se envió desde Toledo a la Corte y otros del transporte además del valor de la plata y de la hechura que según la tasación hecha en Madrid por Juan de Arfe, Lesmes Fernández del Moral y Antonio Miguel en 1596 fue aproximadamente el doble que el material (lo que es altísima estimación), el precio pagado ascendió a 1.342.665 m.

7.750 gr[10]. El 21 de mayo de 1587 Juan de Vega, estante en la Corte, se obligaba a pagar a un desconocido platero Pedro de Sagasta 75.000 m por un bufete que le había comprado con sus cajones también de plata y con una *Historia de Cleopatra* que pesó casi 4 kg[11].

Nos referimos a continuación a dos ejemplares existentes que, según nuestra opinión, han de datarse en la época de Felipe II. En el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid se conserva un bufete (83,2 cm. de altura, 113,3 x 73,2 cm. la tabla), que procede al parecer de una colección de Córdoba y del que no consta el peso. Ha sido considerado trabajo alemán, flamenco o español de los siglos XVI o XVII, sin argumentos sólidos[12]. En la chapa aovada central se representa la *Muerte de Adonis* y en las cuatro secundarias otras escenas del mito, en la cenefa rectangular alegorías de las estaciones y los signos del zodíaco y en el campo en torno al óvalo, hermas, animales, frutos y cartelas planas; todo en medio relieve, con estructura y motivos decorativos similares a los de bufetes de época de Felipe II, incluidos los pies con travesaños en las cabeceras y los balaustres que los sujetan a la tabla por debajo, aspectos comunes a otros bufetes descritos en documentos de la época. Aparentemente, existe inspiración en estampas y repertorios ornamentales alemanes y flamencos, pero eran de uso habitual entre los artífices españoles y no vemos inconveniente en que los relieves sean de mano de un platero español, pues cualquiera de los citados y otros más eran muy hábiles en el relieve de figuras humanas y arquitecturas.

El segundo bufete se conserva en el Rijksmuseum de Ámsterdam (BK-1965.14) y mide 81 x 67 cm. El tablero presenta cuatro asuntos mitológicos (*Diana y Calisto*, *Triunfo de Galatea*, *Juicio de Paris*, *Apolo y las Musas*) dispuestos en dos filas rectangulares; la cenefa ofrece escenas de centauros. El bufete ha de ser posterior a 1559 y en el Museo se data hacia 1600[13]. La inspiración en estampas dificulta reconocer el origen, pero recordemos que el bufete de Antonio Pérez se adornaba con una *Fábula de Diana* y la estructura de tablero y travesaños es la típica de piezas españolas. En cualquier caso es artífice distinto del que hizo el otro bufete.

---

10 Los bienes de Pérez habían sido incautados tras ser sometido a proceso y encarcelado por la muerte de Juan de Escobedo. El bufete se remató en Baltasar Gómez del Águila, desconocido para nosotros. Su peso fue de 33 m, 5 o y 5 och, por lo que se deduce que la hechura se estimó en la mitad del valor del material.

11 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (A.H.P.M.), escribano Francisco de la Quintana, prot. 997, fols. 482-483v. Pesó 17 m y 2 o. En esta ocasión se valoró por igual hechura y material, seguramente por ser obra nueva.

12 El último trabajo sobre esta pieza es el de J. ALONSO BENITO, "Fantasía manierista en el bufete de plata del Museo Nacional de Artes Decorativas" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería*. Murcia, 2005, pp. 19-35, quien lo considera antuerpiense hacia 1560.

13 J. HAYWARD, "Silver Furniture". *Apollo*, junio 1958. *Diana y Calisto* proceden de la estampa de Cornelis Cort según la pintura de Tiziano (1556-1559; Edimburgo), *Triunfo de Galatea* de Marco Antonio Raimodi según Rafael (1511, Farnesina de Roma), *Juicio de París* también de estampa de Raimodi, mientras se desconoce el origen de la última escena.

Un tipo del que sólo hemos documentado un ejemplar es el velador. En la partición de bienes de Isabel de Valois en 1585 se adjudicó a Isabel Clara Eugenia un velador de plata con la mesilla seisavada y el pie triangular, labrado de figuras, cartones y frutas y con la tabla nielada; pesó casi 13 kg[14].

Entre los bienes tasados a la muerte de Felipe II figura una cama de plata que pesaba más de 97 kg. Tenía cuatro pedestales cuadrados y cuatro pilares con basa y capitel entorchados atornillados en aquéllos y en la cabecera otros ocho atornillados en un plinto y una cornisa en lo alto con ocho manzanillas cada una con doce gallones en lo bajo y en lo alto[15]. También consta que el maestro relojero Luis de Foix entregó numerosas piezas de un escritorio reloj en 1570, que se tasaron en 1602, tras la muerte del Rey, sin que se hubiera concluido. El artífice de las chapas de plata nielada para la delantera de los cajones y los remates de oro esmaltados fue Herrera (Diego o Martín, ambos poco conocidos). Además había otras piezas de latón, como los 18 cajones con letreros indicadores de las herramientas que guardaban, y 37 herramientas entre ellas compases. El reloj de latón era a manera de cimborrio con una campana en lo alto y redecilla de latón encima, sobre peana moldurada[16]. El Rey compró otro escritorio grande a un desconocido David Brunel, seguramente un extranjero nórdico. Se describe con pie, basa, puerta, cajones, cornisa y remates de ébano y "madera de aguas de Alemania" dentro de los cajones; todo se cubría con chapas de plata con historias y figuras en relieve, sabandijas, jarrillos con ramilleteros y otras piezas[17]. El platero real Manuel Correa en su testamento de 1573 ordenó que se devolviera a Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli, un escritorio guarnecido de plata con asas y cerradura también de plata[18].

En relación con los escritorios están las arquillas. Correa hizo una para Isabel de Valois que debió encargarla para regalar a su madre en Bayona en mayo de 1565, que ha de ser distinta de la que aparece en la almoneda de la Reina en 1570 —con una red de troncos alrededor, cerradura y llave, que pesó algo más de 12 kg y era obra del propio Correa— pues fue de menor precio. En la partición de 1585 figura una tercera adjudicada a Catalina Micaela, de ébano, guarnecida toda de oro y plata y en su tapador un espejo y con ocho cajoncillos pequeños[19].

---

14 A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, ob. cit., t. III, pp. 416 y 544. Pesó 55 m, 2 o y 5 och y se tasó en 237.830 m, a cinco ducados y medio cada marco de hechura.

15 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., t. II, p. 97, nº 3146. Pesó 424 m, 3 o y 4 och; el valor de la plata fue 938.000 m y la hechura se estimó en 432.926 m.

16 Ibidem, t. II, p. 225, nº 3932-3952. Luis de Foix hizo unos faroles en 1570 por encargo del Concejo madrileño para la solemne entrada de Ana de Austria en la Corte.

17 Ibidem, t. II, p. 283, nº 4460. Aunque en la transcripción se indica que costó nueve mil ducados, debe ser errata por 900 (337.500 m). No se señala el peso.

18 Sobre Correa véase nuestro estudio "Manuel Correa, platero de Felipe II". *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid, 1999, pp. 347-361.

19 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, ob. cit., t. II, p. 208 y t. III, pp. 419 y 559. Por la primera se pagó a Correa 238.488 m. La segunda se remató en doña María de Córdoba, pesó 52 m, 6 o y 6 och; el platero cobró la hechura a tres ducados por marco y se dice que costó 136.234 m, aunque según nuestros cálculos fue 176.045 m.

Conviene referirse también a los braseros, un tipo del que se conocen ejemplares muy tempranamente. Se documentan dos de época de Carlos V. En 1548 el platero vallisoletano Francisco de Isla se comprometió a hacer uno para doña Juana de Leiva, marquesa de Astorga y en 1552 Hernando Pizarro encargó al palentino Cristóbal de Paredes uno ochavado con 63 cm. de hueco, con decoración en cada lado de la ochava, alternando cuatro lados con medallas y el campo de sátiros (conforme el arzón trasero de un sillón que le dio) y los otros cuatro con cabezas de león de donde saldrían los aldabones; habría de pesar poco más de 24 kg[20].

El 20 de junio de 1579 el platero Diego Ramírez contrataba en Madrid con doña Isabel de Avellaneda, mujer de don Iñigo de Cárdenas Zapata, del Consejo de su Majestad, un brasero de 16,100 kg, cuya hechura se pagaría a 13 reales el marco de plata. Curiosa particularidad es que debía ser según modelo del que tenía doña Leonor Enríquez en cuanto al suelo, anillas y bolas, y del que tenía la marquesa de los Vélez para los balaustres, bacía y moldura; respecto a la labor, elegiría luego entre la de los dos[21]. En la almoneda de la Reina de 1585 se adjudicó a Isabel Clara Eugenia uno también grande con pilares cuadrados y chapas labradas de relieve que pesó más de 24 kg[22]. El mismo año en la almoneda del secretario Antonio Pérez se remató uno similar, ochavado con bacía, pilares cuadrados a la redonda con bolas encima y cuatro máscaras de león, pero que pesó la mitad; algo más de 12 kg[23].

Es discutible si los sillones para cabalgar las damas deben considerarse muebles, pero fue un tipo de piezas de plata común en el ajuar de personas de alta posición social. En 1565 Antonio de Arfe otorgó poder para cobrar el resto de lo que se le debía por un sillón que había hecho para don Diego Mejía, vecino de Ávila[24]. En 1568 a la muerte de Isabel de Valois se tasó un ejemplar con sus arzones trasero y delantero, espaldar y tablilla de pies, cabezadas, petral, falsa rienda, guruperas, copas y estribos de plata, oro, perlas y piedras; ha de ser el mismo que se adjudicó a Catalina Micaela en la partición de 1585. Otro se repartió a Isabel Clara Eugenia descrito con el arzón delantero y cabeza de oro labrado con unas cifras, con su tablilla de terciopelo negro guarnecida también de oro de martillo al romano, con dos hebillas, dos cabos en los correones y dos copas del freno de oro[25].

---

20 E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Valladolid, 1963, pp. 24 y 63. El segundo brasero había de pesar 104 m y 4 o y por la hechura Pizarro pagaría 56.250 m.

21 A.H.P.M., escribano Baltasar de Jos, prot. 791, fols. 355-356v.

22 A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, ob. cit., t. III, p. 416. Pesó 105 m y 3 och y la hechura se tasó en 131.250 m, en proporción de 7 a 3 con el anterior sin embargo de que pesaran casi lo mismo pues llevaría más adorno, además de ser época más moderna.

23 Pesó 53 m y 3 o y la hechura se valoró en seis reales el marco (10.880 m), muy baja estimación.

24 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Antonio de Arfe..." ob. cit, p. 256.

25 A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, ob. cit., pp. 539, 420 y 417. El primero se tasó en 2.694.750 m, lo que puede ser un error pues en la partición se valoró sólo en 354.410 m. El segundo se valoró en 319.362 m. Uno de los dos debió ser el que hizo Manuel Correa en Toledo en 1560-1561; véase nota 17.

La fabricación de estos muebles de plata, de lo que son un pequeño testimonio las noticias hasta aquí recogidas, queda confirmada por una pragmática de Felipe II de 19 de mayo de 1593. El Rey prohíbe que se hagan en plata las siguientes piezas: bufetes, escritorios, arquillas, braseros, chapines, mesas, contadores, rejuelas, imágenes, y algunas otras que iban guarnecidas de plata, para evitar fraude al comprador que no podía saber cuánto metal llevaba la obra[26]. En cualquier caso una norma semejante se promulgó en 1611, prueba de que el cumplimiento de la primera no fue muy completo. La pragmática de 3 de enero de 1611 de Felipe III sobre colgaduras de casas, joyas y piezas de plata prohíbe la labor nielada usual en muebles de plata, manda que los sillones de plata deban ser lisos con sólo moldura a los cantones lo mismo que gualdrapas y guarniciones y prohíbe labrar braseros y bufetes de plata[27]. En efecto tanto unas piezas como otras eran frecuentes y seguirán labrándose sin embargo de la prohibición aunque es posible que algunos que se documentan en los años inmediatamente siguientes estuvieran hechos con anterioridad a la pragmática.

Citaremos algunos ejemplares anteriores a la pragmática de 1611. En 1615 el platero real Diego de Zabalza declaró que hacía más de diez años había hecho para el duque de Lerma, valido de Felipe III, un banco grande de plata, seguramente el mismo que se inventaría en 1617 que tenía por pie cuatro balaustres y encima tres chapas con sus molduras y las armas ducales[28], un tipo de pieza que empieza a aparecer a partir de ahora. En 1609 el famoso platero Juan de Benavente entregó en Valladolid un bufete de estrado, de plata y oro, con la *Guerra de Troya y robo de Elena* que había hecho por orden del duque y duquesa de Sesa, concertado en 675.000 m.[29].

En 1613 se hizo inventario por muerte de don Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla. En él aparecen varios muebles de plata: una cama de madera cubierta de plata con cuatro pilares trenzados por medio, como la delantera y pies,

26 "Por evitar los gastos superfluos que se siguen a nuestros súbditos y naturales, como por obviar y remediar los muchos fraudes que se hacen en nuestros Reynos, vendiéndose en ellos bufetes, escritorios, arquillas, braseros, chapines, mesas, contadores, rejuelas, imágenes y otras muchas cosas guarnecidas de plata batida, relevada, estampada, tallada, llana en excesivos precios, sabiendo los plateros y otros oficiales y personas que las labran y las venden el peso de la plata que llevan y no lo pudiendo saber ni entender los compradores a cuya causa quedan muy engañados: mandamos que ningún platero, oficial ni otra persona alguna pueda hacer ni haga de aquí adelante, ni vender ni venda, ni comprar ni compre ninguna de las obras suso referidas ni otras guarnecidas con la dicha plata, pública ni secretamente, so pena de perder la obra con otro tanto de su valor" (*Novísima Recopilación*, libro VI, título XIII, ley XXV).

27 Puede consultarse un ejemplar en Archivo Histórico Nacional (Madrid), Consejos, libro 1530.

28 A.H.P.M., escribano Esteban de Liaño, prot. 1867, fol. 1174. Cfr. A. BARUQUE MANSO y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Diego de Zabalza, platero del duque de Lerma y de la reina Isabel de Borbón". *Príncipe de Viana* nº 140-141 (1975), pp. 611-631; más reciente nuestro "Platería" ob. cit., p. 588.

29 E. GARCÍA CHICO, ob. cit., p. 79. Sobre Benavente consúltese "Platería" ob. cit., p. 550.

una corona y cubillos sobre el coronamiento donde se ponían tres escudos también de plata, dos con armas de los Velascos y el otro de los Guzmanes; pesó la plata más de 7,5 kg; un bufete de plata nielada, de 126 x 65 y 84 cm. de altura, con historias y muchas labores además de cuatro escudos de los Velascos en las esquinas y pies y peanas también de plata, pesó casi 7,5 kg; otro bufete pequeño de estrado, con cajoncillo, escudo de los Velascos en medio y pies de plata pesó 5.750 gr; un brasero ochavado con chapas de plata y figuras a la romana de cobre dorado y mármol en las esquinas, en el que la plata no llegó a pesar un kilogramo; un escritorillo de ébano guarnecido de plata dorada y dentro esmaltes de plata y oro y un bufetillo a juego con trofeos, esmaltado y nielado en parte[30].

En el inventario y tasación que hizo Jusepe Pulido de la plata de don Juan Acuña, marqués del Valle y presidente de Castilla, el 17 de marzo de 1616 figuran un brasero ochavado con chapas y molduras de plata y bacía de bronce y un bufete de plata[31].

Pedro Mantuano, al relatar el banquete que el duque de Lerma ofreció en Burgos el 19 de octubre de 1615 con motivo de las entregas de Ana de Austria e Isabel de Borbón (para casar con Luis XIII y el futuro Felipe IV), menciona dos bancos de plata que pesaban 46 kg y sobre ellos dos urnas llenas de agua para el servicio ordinario de las mesas de más de 55 kg de peso[32]. A uno de los bancos acabamos de referirnos, pues sería el que había hecho Zabalza hacia 1605, citado en el inventario del duque de 1617. El otro banco, con pies torneados, que pesó 28,5 kg, sería el que perteneció a don Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias, que compró de él Lerma al mismo tiempo que una urna con su tapador para colocar sobre el banco[33]. El platero Zabalza le hizo dos braseros grandes, con muchos cartones sobrepuestos, aldabones, dieciséis bolas de plata y cartelas cada uno, bacía y badila de plata, pomo grande y cuatro escudos de Lerma cincelados de relieve. Un bufete grande, cincelado de historias con cuatro escudos lisos en las esquinas se dice que lo compró Zabalza (¿o lo vendió?) en 300.000 m. Había otro liso, pequeño, con cuatro pies y travesaños y un tercero un poco mayor, cincelado de relieve, en plata blanca y dorada. Además un baúl de plata —tipo de pieza todavía no documentado— donde se guardaban numerosas piezas de vajilla[34].

30 A.H.P.M., escribano Lucas García, prot. 24851, s/f. Estas partidas se dataron el 8 y el 20 de junio. La tasación la hizo Pedro de Buitrago, que llegaría a ser platero del conde duque de Olivares; cfr. "Platería" ob. cit., p. 589. El bufete mayor se tasó en 155.720 m, valorando la hechura por encima del material; el pequeño en 92.650 m con la hechura un poco inferior al material; el escritorillo se estimó en 40.800 m y su bufetillo en 74.800 m.

31 A.H.P.M., escribano Francisco Testa, prot. 2661, fol. 925-925v. La tasación fue de 51.000 y 68.000 m respectivamente.

32 P. MANTUANO, *Casamientos de España y Francia y viaje del duque de Lerma...* Madrid, 1618, p. 149.

33 A.H.P. Lerma, escribano Pedro Lozano, 1617.

34 Véase nota 29. El baúl se llamaba "de las porcelanas" porque había cuatro de la China guarnecidas de plata dorada. Pero también había fuentes y jarros, frascos, tazas, platos grandes, trincheros y flamenquillas, salero, azucarero, pimentero, aceitera y vinagrera, garrafillas, confitera, cucharas, tenedores y cuchillos y un par de candeleros.

Las dos noticias siguientes tienen que ver con Toledo. Juan Bautista de Ribera, platero vecino de Toledo, se obligó a hacer para Pablo de la Peña Carvajal, vecino de Madrid, un bufete de 87 cm. con moldura redonda al canto y unas fajas lisas con sus historias en medio y cuatro óvalos en las esquinas con las armas de Córdobas y Carvajales. El contrato se firmó el 18 de marzo de 1617 en Madrid y debía estar hecho para el día del Corpus Christi, ocho días más o menos, y parece que sería pequeño con peso de 3,5 kg. El platero debía ser especialista en muebles de plata pues en 1626 tenía en su tienda un brasero, un escritorio, un bufetillo, un cofrecillo y un espejo, todo de madera pero cubierto de plata[35].

El 24 de septiembre de 1617 el platero Andrés Pedrera tasó en Madrid las piezas de plata del difunto marqués de Salinas. Entre ellas figuran un bufete de estrado con barrotes de plata y la chapa de encima cincelada de "ordenanza" que pesó casi 24 kg, y otro bufete grande con barrotes de hierro y figuras de montería que pesó casi 29 kg; también un escritorio mediano de ébano, los cajones por la delantera y la tapa por dentro cubiertos de plata y cantoneras, bolas y asas de plata que pesó más de 7 kg[36].

Por muerte de don Luis Ramírez de Bargas, regidor y procurador de Cortes por Toledo, a petición de su viuda doña Ana de Chiriboga, se puso por inventario un bufete de estrado con los pies de ébano y plata; en la almoneda de 26 de diciembre de 1618 en Madrid se remató junto a un contadorcillo de madera de pino guarnecido de plata en tan solo 28.900 m pues los bufetes de estrado eran pequeños[37].

Las piezas de plata que llevó a Francia en su ajuar la infanta Ana de Austria en octubre de 1615 cuando marchó para casarse con el rey Luis XIII debieron ser espléndidas[38]. En el inventario figura en primer lugar la plata de Oratorio y luego

---

35 A.H.P.M., escribano Antonio Rodríguez de Henao, prot. 1575, fols. 762v-763. Sobre Ribera véase M. PÉREZ GRANDE, *Los plateros de Toledo en 1626*. Toledo, 2002, p. 215.

36 A.H.P.M., escribano Cristóbal Vacan, prot. 2320, fols. 55v-56. Pedrera tasó la hechura del bufete de estrado a cuatro ducados por marco, la del grande a tres y la del escritorio a cinco. El precio total fue 390.000 m, 425.250 m y 147.560 m respectivamente.

37 A.H.P.M., escribano Diego López Valdés, prot. 2664, fols. 828 y 849. Se remataron en un desconocido don José Garrido.

38 Archivo General de Palacio, Madrid. Sección Histórica, caja 191. Se titula *Relación de la plata labrada que entregó Hernando Espejo, guardajoyas de su Majestad a Francisco Beltrán de Chávarri, ayuda de la guardajoyas y rropa de sus Altezas para servicio de Oratorio y Cámara y oficios de voca y el de la votica que llevó la Reina Cristianísima a Francia y toda en el mes de octubre de 1615*. Consta de siete hojas escritas por anverso y reverso. Beltrán dio recibo firmado en Burgos a 22 de octubre de 1615.

La plata de Oratorio comprende cruz de altar y dos candeleros, par de vinajeras con fuente mediana, cáliz y patena, hostiario, portapaz con Nuestra Señora y ángeles a los lados, campanilla, calicito de pie alto para la comunión (para dar agua), acetre e hisopo, palmatoria grande; además un atril de hierro dorado de nueva invención.

Para servir en la Cámara las piezas fueron tres cántaros grandes para lejías, cinco bacías de diferentes tamaños redondas, dos jarros para servir con las bacías, dos escalfadores con sus tapadores, dos calentadores con tapadores grandes calados y cabos, dos peroles, cazo con el cuerpo redondo de distinto tamaño, dos cacillos, un perol muy grande, una espumadera en forma de salvilla, y un cucharón

la del servicio de la Cámara. En este último capítulo se mencionan dos que pueden tener consideración de muebles: "un marco, chapas y molduras que era guarnición de un espejo y en él su luna, que sin ella pesó 11 m, 7 o y 1 och" (2.750 gr) y "un atril de plata de nueva embinción para servir en el dicho espejo para tocarse, que pesó el dicho atril 7 m, 3 o y 5 och" (casi 1.650 gr). A continuación tres muebles: "un brasero de plata muy grande ochavado y todo zicelado que pessó 233 m, 1 o, 1 och" (53.622 gr), "un bufete grande de plata cuadrado prolongado, lisso, que pessó 170 m, 2 o" (39.157 gr), "otro bufete de plata menor que el de ariva de la misma hechura para estrado que pessó 104 m, 3 o, 6 och" (poco más de 24 kg).

No parece oportuno continuar examinando los muebles de plata que aparecen documentados durante los reinados de Felipe IV (1621-1665) y de Carlos II (1665-1700) aun teniendo en cuenta que muchos de ellos recogidos en inventarios se podían haber fabricado en años anteriores. Tan sólo advertiremos que las camas fueron, como es obvio, excepcionales, pero en 1621 el citado Diego de Zabalza hizo la cama de plata que utilizó la reina Isabel de Borbón en su primer parto ese mismo año[39]

con su cabo largo cuadrado. Otras piezas que figuran en la relación para servir en la Cámara son: tres cajuelas aovadas y tres redondas para jabón de manos con tapadores, seis salvillas para las cajuelas, una escudilla y tres porcelanitas para lavar el rostro, seis bandejuelas cuadradas para poner alfileres, cuatro bacinillas, dos azafates muy grandes, calados, aovados para servir vestidos y otros dos para servir gorgueras, cuatro braseritos cuadrados que sirven de perfumadores con sus cabos, dos braseros redondos que son perfumadores de estrado para echar agua de olor, cuatro pebeteros con pies cuadrados y cañón largo calado, seis candeleros para bujías, veinticuatro platos medianos, cuarenta y ocho trincheros, dos fuentes grandes con sus dos jarros, dos talleres, cuatro salvas de pie bajo, un cubo hondo de pie bajo con su cantimplora muy grandes y otro juego menor. Sigue el inventario con doce tenedores y doce cucharas, un salero cuadrado, un azucarero y un pimentero, dos vasijas que son aceitera y vinagrera con sus tapadores, un brasero mediano en forma de media naranja, una palmatoria con su cabo cuadrado y dentro unas tijeras de despabilar, una vasija redonda amelonada seisavada, otra ochavada, otra en forma de barco con vertiente de dos bocados, otra con cuatro bocados, otra redonda y otra de hechura de porcelana, todas éstas con esmaltes de oro.

La plata para servir en los oficios comprendía lo siguiente. En la Sausería, 89 platos medianos grandes, 17 platos cubiertos, 36 trincheros, un brasero de mano, olla redonda con su tapador, garrafilla de cuerpo aovado, pie bajo y cuello alto, dos escudillas redondas, siete overos de pie alto y una naranjera con cabo largo. En la Cerería, doce candeleros grandes y dos salvas redondas con sus cabos, cadenillas y tijeras para despabilar. En la Panetería: 22 platos cubiertos, tres talleres cuadrados, dos fuentes, dos vasijas de aceitera y vinagrera, azucarero y pimentero, tenedor de tres ganchos, un palillero, una bacía para llevar los manteles, ochos cuchillos y cuatro tenedores con sus cabos cuadrados. En la Cava: dos fuentes, un jarro grande aovado, un vaso redondo de pie bajo, dos salvas redondas y cuatro frascos grandes en forma de pera con sus tapadores. En la Frutería, 22 platos cubiertos. Por fin, en la Botica, salvilla, dos vasos con sus tapadores para jarabes y purgas, una jeringa, un cazo mediano con cabo y otro menor, una cazoleta redonda para desatar purgas y otra agujereada por debajo que servía de coladera, dos escudillas redondas con dos orejas y dos medidas para jarabes con sus cabos por una parte una onza y por la otra media, dos espátulas, una cucharita de desliar, honda de pala y de cabo largo y cuatro platos trincheros. Las piezas iban en sus cajas correspondientes y los platos en bolsas. Las de los oficios llevaban la inicial de cada uno y con numeración en los platos.

39 A. BARUQUE MANSO y J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 619. Seguramente la usó también en los partos sucesivos (1623, 1625, 1626, 1629 y 1635) y tras el último la Reina la entregó como ofrenda al apóstol, patrón de los Reinos, a la catedral de Santiago de Compostela, donde no se conserva.

y que a la muerte de Felipe IV su cuerpo fue colocado en ataúd y cama de plata[40]. Bufetes y braseros siguieron haciéndose con abundancia. La altura de los bufetes era apenas sin excepción de una vara (83'59 cm.) pero las chapas de encima variaban según fueran grandes, medianos o de estrado e incluso pequeños o para luces; se decoraba la chapa de encima y las molduras alrededor. También siguen apareciendo escritorios con estructura de calles y diverso número de gavetas (cajoncillos) con cantoneras, asas y pies; la madera, con frecuencia ébano, se recubría de plata y, en ocasiones, de filigrana de plata. Los veladores de tabla sobre columna y pie son escasos pero se documentan. Más raras son las cornucopias formadas por chapas, en dos cuerpos a veces, adosadas a la pared. La guarnición de espejos —rectangulares, aovados u ochavados— es más abundante[41]. Los documentos de la época de Felipe II y de Felipe III se refieren a varios tipos de muebles de plata y entre las piezas que la infanta Ana llevó a Francia se registran varios de ellos. Bufetes grandes o más pequeños para el estrado y braseros son las obras más frecuentes. Quizá extraña la ausencia de un sillón para cabalgar y no tanto la falta de cama —que pudo considerarse impertinente— y de velador que alguna vez aparecía en Castilla pero no con frecuencia. En cambio, el espejo con su marco y guarnición de plata y el atril que lo acompañaba, del que se advierte que es novedad, como mueble de tocador es ejemplar desconocido hasta entonces.

En resumen, durante el reinado de Felipe II se registra una serie de tipos de muebles de plata que seguirán construyéndose a lo largo del siglo XVII. Varios de ellos figuraron en el ajuar que Ana de Austria llevó a París con motivo de su casamiento con Luis XIII, lo que sin duda fue una importante vía de influencia en la corte parisina, aunque seguramente no el único camino que explique la moda del mueble de plata en Europa occidental durante el siglo XVII.

40 M. NIETO NUÑO (ed), *Diario del conde de Pötting, embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674).* Madrid, 1990 y 1993, t. I, p. 137.

41 Cfr. especialmente M.F. PUERTA ROSELL, *Platería madrileña. Colecciones de la segunda mitad del siglo XVII.* Madrid, 2005.

Orfebres y plateros al servicio de Mencía de Mendoza

NOELIA GARCÍA PÉREZ
Universidad de Murcia

Si en pasadas entregas de este ya séptimo libro de *Estudios de Platería* dedicamos nuestra atención a las piezas de oro y plata de Mencía de Mendoza, centrándonos en su procedencia, modo de adquisición, estilo o posibles influencias; en esta ocasión situaremos nuestro objeto de estudio en los orfebres y plateros que prestaron sus servicios a la Marquesa del Zenete, tratando de averiguar quiénes fueron, qué hicieron para ella y cuál era el procedimiento habitual de encargo y compra de las obras.

Al servicio de Mencía de Mendoza trabajaron plateros naturales de diversas partes de Europa, lo que le permitió conocer las obras de artífices flamencos, franceses, alemanes y españoles[1]. Esta diversidad en la procedencia de las obras evidencia la internacionalización del gusto de esta noble cosmopolita que, lejos de conformarse con las representaciones locales, siempre estuvo dispuesta a dirigir su mirada hacia nuevos estilos. En este sentido, el paso por tierras flamencas fue decisivo para la Marquesa por diversos motivos. Salir de España y viajar por Europa le permitió conocer mundo y no encerrarse en las fronteras castellanas, al tiempo que le facilitaba acercarse a otras realidades, otras culturas y otros gustos que pudo conocer de primera mano a través de su primer esposo Enrique de Nassau, oriundo de Flan-

1 Con relación a la figura de Mencía de Mendoza, su estudio biográfico y su labor en el ejercicio de la promoción artística, véase: N. GARCÍA PÉREZ, *Arte, poder y género. Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico femenino en el Renacimiento español.* Murcia, 2004.

des. Mencía de Mendoza constituyó un engranaje más de toda una red de nobleza diplomática que Carlos V dispersó por sus territorios, garantizándose el control de sus súbditos. Esta nobleza —de la que Mencía constituye un ejemplo singular por su condición femenina— personificada en casos como Antonio de Mendoza, Pedro de Toledo, Diego Hurtado de Mendoza o el propio Garcilaso de la Vega se integró en sus países de destino, desempeñando una labor más que destacada en la vida cultural de los mismos. Lejos del provincianismo que ha caracterizado a los españoles de otras épocas, en estos momentos se trató de una nobleza cosmopolita que, como ha apuntado Miguel Falomir, internacionaliza su gusto, siendo ésta, muy probablemente, una consecuencia más derivada de esa apertura a otras maneras de entender el mundo[2].

De este modo, junto a los plateros alemanes[3] y franceses[4], a los que Mencía realizó encargos puntuales, se encuentran los flamencos Pedro de Breda, Juan de Breda, Jean Gilles, Pier de Bruselas, Jacques Tazin, Jean Madere, Jacques, Ganxulo, Heleman Barrider, Adrian Keyen[5] y Pedro de León[6]. Sin embargo, desde su traslado a Valencia en 1539, tras la muerte del Conde de Nassau, la mayoría de artífices que trabajaron a su servicio fueron de origen español. Nombres como Rodrigo de León, Pedro de León, Martín López (lám. 1), Juan Miguel o Jerónimo, aparecen sin cesar en los libros de cuentas de la Duquesa de Calabria, mientras otros muchos tan sólo trabajan para ella en ocasiones precisas. Es el caso de Bernart Joan Cetina, Gaspar Tumser, Jaume Cortada (lám. 2), Joan Nadal, Joan Salvador, Pedro Durante, Sans, Diego de Ribas, Pedro Hernández, Gaspar Crespo, Luís Navarro, Jerónimo de Valdés, Antonio de Valdés, Domingo Martínez, Baltasar Ferris, Sabre, Antonio de Reynosa, Pedro Martínez, Juan Ayerve, Antonio Salazar, Jaume Jacques[7], Francisco de Rojas o Alejo Ortiz[8].

Aunque algunos de ellos gozaron de reconocido prestigio, tal es el caso de valenciano Bernart Joan Cetina, miembro de una de las familias de plateros más importantes de la ciudad, que realiza para Mencía un rosario de oro y una mesa

---

2 Sobre la internacionalización del gusto de la nobleza española bajo el reinado de Carlos V, véase: M. FALOMIR FAUS, "La internacionalización del gusto de la nobleza española". *Carolas*. Madrid, 2001, pp. 375-378.

3 Archivo del Palau Marquesado del Zenete (A.P.M.Z.), Legs. 131,4; 142,5 y 137,68.

4 A.P.M.Z., Legs. 122,12 y 122,32.

5 Documentación relativa a estos plateros puede consultarse en: A.P.M.Z., Legs. 124,22; 136,1 y 136,6; 144,1; 142,5; 142,7.

6 Archivo Histórico Municipal de Valencia (A.H.M.V) Plateros. Caja 7. Libro de Escribanías, 1529-1564, f. 63, citado por F.P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia, 2004, p. 254.

7 Archivo Histórico del Reino de Valencia. Tacha Real 1542.

8 Los plateros citados, a excepción de Jaume Jacques, aparecen repetidamente en distintos legajos del Archivo del Palau: A.P.M.Z., Legs. 119,1; 120,33; 120,38; 122,9; 122,32; 122,33; 135; 137,64; 137,66; 137,68; 144,1 y 144,3.



LÁMINA 1. *MARTÍN LÓPEZ. Jarro de pico. (1523-1524). Libro de exámenes de maestría en el arte de plateros. Archivo Municipal de Valencia.*

de plata[9], mientras trabaja en la cruz nueva de la catedral de Valencia[10]; o de Alejo Ortiz y Francisco de Rojas, platero y joyero, respectivamente, de la Emperatriz Isabel de Portugal[11]; la mayoría de aquellos que le prestan sus servicios no destacan por su fama o reputación, sino por permanecer en el anonimato artístico, lo que

9 Bernart Joan Cetina platero recibe tres pagos en 1544, el 26 de abril, el 6 de agosto y el 15 de noviembre, por la mesa de plata que manda hacer Mencía. Asimismo, el 27 de agosto de 1546 recibe un nuevo pago por un rosario de oro de veintidós quilates. A.P.M.Z., Leg. 144,1.

10 A. IGUAL ÚBEDA, *El gremio de plateros. (Ensayo de una historia de platería valenciana).* Valencia, 1956, p. 48.

11 M.J. REDONDO CANTERA, "La formación del gusto de la Emperatriz Isabel de Portugal". *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II.* IX Jornadas de Arte (1998). Madrid, pp. 225-236.



Lámina 2. *JAUME CORTADA. Jarro de pico (1535). Libro de exámenes de maestría en el arte de plateros. Archivo Municipal de Valencia.*

dificulta adscribirlos tan siquiera a un marco geográfico determinado. A pesar de la numerosa documentación existente relativa a las piezas de oro y plata que poseyó la Marquesa del Zenete, que aventaja considerablemente a la conservada sobre otros géneros artísticos, apenas contamos con el nombre o el apellido del artífice en cuestión. Con datos como "Jerónimo platero" o "Martín platero" resulta sumamente complicado identificarlos, más aún cuando, únicamente, partimos de una delimitación cronológica y sólo, en raras ocasiones, geográfica. De todos los artífices españoles mencionados, tan sólo algunos aparecen en el libro de exámenes de maestría en el arte de plateros de Valencia de la primera mitad del siglo XVI: Bernart Joan Cetina, Martín López, Pedro de León, Joan Nadal, Baltasar Ferris, Jaume Cortada y Juan

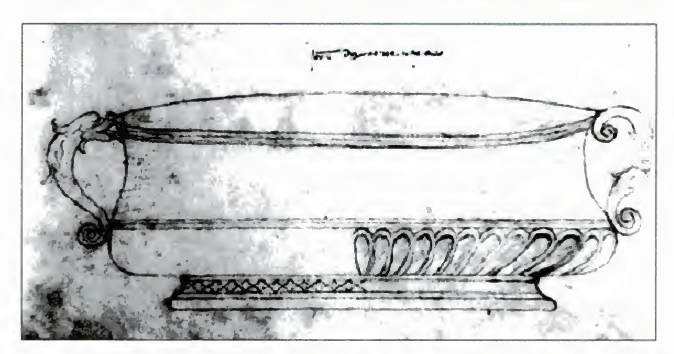


LÁMINA 3. *JUAN DE AYERVE. Pieza de beber con dos asas (1533). Libro de exámenes de maestría en el arte de plateros. Archivo Municipal de Valencia.*

Ayerve (lám. 3)[12]. De entre ellos, el dibujo del examen magistral del Arte y Oficios de Plateros de Valencia de Joan Nadal, fechado el 12 de octubre de 1508, es el más antiguo de cuantos se conservan (lám. 4). La prueba consta de dos dibujos que, tal como indican sus respectivas inscripciones, responden a un "alcort de obra de fil" y "una manilla de dos fulls obrada" y un texto que lo acompaña donde señala como Nadal es "argenter y obrer de fil e de coses moricas"[13]:

> "A XII del mes de octubre any MDVIII, per les presents coses deboxades y aquelles posades en obra, e prençipalment per la bona fama, se mostra com los majorals en l'any present, ensemps ap Quatre prohoms elets per aquells, donaren per esaminat ha en Juan Nadal, argenter, obrer de fil e de coses moricas. Foren los mayorals en Visent Colom, en Batista Puch, en Antoni Salazar, en Yazme Exarch; prohoms, en March Cratellenes, en Bertomeu Valldellós, en Lloys Serra, en Fernando Tapia"[14].

12 Véase: F.P. COTS MORATÓ, ob. cit.

13 Libro de exámenes y dibujos hechos por los que han aprobado el examen de maestros del colegio de plateros del reino de Valencia (1508-1725). Archivo Municipal de Valencia (A.M.V.) Gremios. Caja 15. n.1, citado por M. FALOMIR FAUS, "El proceso de cristianización urbana de la ciudad de Valencia durante el siglo XV". *Archivo Español de Arte* nº 254 (1991), p. 136.

14 "A 12 del mes de octubre, año 1508, por las presentes cosas dibujadas y aquellas realizadas en obra y, principalmente, por la buena fama, consta como los mayorales del presente año, así como los prohombres por ellos elegidos, dieron por examinado a Joan Nadal como platero, obrero de hilo y cosas moriscas..." Ibidem.

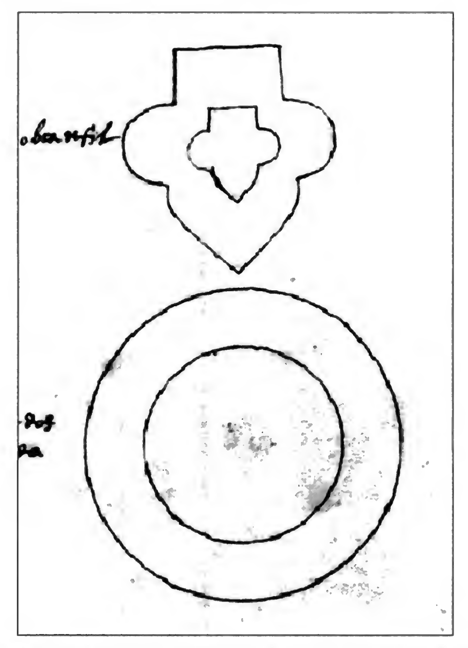


LÁMINA 4. *JOAN NADAL. Alcort y manilla (1508). Libro de exámenes de maestría en el arte de plateros. Archivo Municipal de Valencia.*

Gracias a estos exámenes y a la documentación custodiada en el Archivo del Palau Requesens podemos vincular algunos de ellos a las distintas especialidades existentes dentro de la corporación del gremio de plateros. De este modo, entre los "plateros de oro", considerados como el más alto grado, encontramos a Baltasar Ferris (lám. 5), Pedro de León, Jerónimo, Juan Miguel y Joan Nadal; junto a ellos, Domingo Martínez, Juan Ayerve, Martín López o Jaume Cortada trabajan la plata y Gaspar Crespo, Luís Navarro y, de nuevo, Joan Nadal se especializan en piezas de hilo de oro. Sin embargo, ni todos gozaron del mismo prestigio, ni la Marquesa mantuvo la misma relación con cada uno de ellos. Así, mientras



LÁMINA 5. *BALTASAR FERRIS. Esenciero colgante (1517). Libro de exámenes de maestría en el arte de plateros. Archivo Municipal de Valencia.*

algunos trabajaron para ella de forma esporádica como Gaspar Crespo[15] o Luís Navarro[16], siempre por mediación de sus criados; otros residían junto a Mencía en el Palacio valenciano del Real, donde existía una habitación reservada para estos

15 El 22 de octubre de 1546 Miguel Olesa paga a Gaspar Crespo platero treinta sueldos por la hechura de cuarenta varas de hilo de plata para guarecer una nazarena de damasco dorado. A.P.M.Z., Leg. 144,3,1.

16 El 28 de marzo de 1546 Miguel Olesa paga en la ciudad de Valencia a Luis Navarro platero cuatro libras, doce sueldos y siete dineros por un trabajo realizado. A.P.M.Z., Leg. 144,3,2.

artífices[17], que tenían encomendado acompañar a la Marquesa en sus viajes más largos. De hecho, cuando Mencía viene a España en 1533, con motivo de la boda de su hermana María, trae consigo al flamenco Juan de Breda[18], que prestaba sus servicios a los Conde de Nassau desde tiempo atrás[19] y continuará trabajando para Mencía hasta, al menos, 1547, convirtiéndose, de esta manera, en el único platero del que consta un servicio continuado a lo largo de los años[20]. Es en 1525, a partir de su matrimonio con Enrique de Nassau, cuando entra en escena la figura de este artista que la acompañaría hasta su vuelta definitiva a España en 1539 y al que seguiría realizando distintos encargos, una vez establecida en Valencia, gracias a la mediación de agentes y criados. El maestro Juan de Breda, *platero del Marqués mi señor*[21], como acostumbraba a apuntar en la documentación, prestó sus servicios de forma exclusiva a los Marqueses del Zenete, siguiéndolos en sus diversos viajes. Primero dentro de España, en ciudades como Toledo y Barcelona[22]; y, posteriormente, una vez instalados en los Países Bajos, acompañando a Mencía en sus diferentes desplazamientos por las residencias de Turnhout y Dienst[23]. Las cuentas revelan que desempeñaba todo tipo de piezas: igual hacía piezas para la vajilla y se encargaba de su reparación, que realizaba joyas de adorno, como anillos de oro y rosas de diamantes y de coral, cubriendo, así, todas las facetas de platería civil y religiosa. Pero sus funciones iban más allá de sus habilidades artísticas, Juan de Breda se encargaba, igualmente, de mediar con otros plateros flamencos como Gilles y Pedro de Breda que, como él, trabajaban para Mencía mientras residía en Flandes[24]. Esta labor de intermediario no fue exclusiva de Juan de Breda, otros artífices, como Bernat Joan Cetina, ejercieron en diversas ocasiones de agente mediador para conseguir a Mencía obras de plateros franceses, recibiendo por ello

17 Entre las obras realizadas para la Duquesa de Calabria en el Palacio del Real por el "fustero" Gaspar Crespo destacaban distintas actuaciones en la estancia del platero: *"Item en la dicha estancia del platero se hizo una ventana que vale de madera manos clavos y visagras"*, *"Item por un rexado grande que se hizo en la dicha casa en la estancia del platero y un postado grande"*. A.P.M.Z., Leg. 120,1.

18 A.P.M.Z., Leg. 136,1.

19 La documentación revela que, al menos, desde 1529, prestaba sus servicios a Mencía. Por lo que es probable que hubiera llegado en 1524, acompañando a Enrique de Aragón. Este platero acompañaba a los Marqueses en cada uno de sus desplazamientos: Toledo, Granada, Valladolid y Barcelona. A.P.M.Z., Leg. 124,22.

20 La documentación revela como, tras la muerte de Enrique de Nassau y el posterior traslado de Mencía de Mendoza a Valencia, Juan de Breda continuará prestando sus servicios a la Marquesa del Zenete, gracias a la mediación de Arnao del Plano y Madame de Marsella. A.P.M.Z., Leg. 136.

21 A.P.M.Z., Leg. 124,22.

22 Existen diferentes cartas de pago, fechadas en 1529, en las ciudades de Toledo y Barcelona. A.P.M.Z., Leg. 124,22.

23 Las cartas de pago evidencian que se trasladó con ella al castillo de Tornhout en 1532. A.P.M.Z., Leg. 119,1.

24 A.P.M.Z., Legs. 136,3 y 136,6.

la correspondiente recompensa económica[25], mientras otros como Pedro de León compraron para la Marquesa diversas piezas de plata realizadas por otros plateros cuya identidad desconocemos[26].

Frente al trabajo continuado de Juan de Breda, se sitúan los encargos y compras que, de forma esporádica, encargó Mencía a diversos plateros y orfebres alemanes y franceses. Así, de regreso a España en 1539, Mencía aprovecha su paso por París para realizar diversas compras a orfebres parisinos como Fran Cox, Glavor de Blez, Michel Tute, Juan Lux o Berri Lebez[27]. Igualmente, destacan los encargos a plateros alemanes como atestigua la carta de la Marquesa del Zenete a Ricardo Luís de Torres referente a los candeleros del reino de Bohemia[28]. Del mismo modo, las cartas de pago revelan como el nueve de agosto de 1532, en la ciudad de Tornhout, se pagan veintiún florines y doce placas a Antonio Merosero, joyero alemán, por un rosario de perlas de sesenta cuentas[29]. Algo similar ocurre con el pago al platero de Nuremberg Juan Raft el 21 de septiembre de 1551[30].

---

25 En un documento fechado el 19 de mayo de 1546 dicho platero señala: "Yo Johan Cetina confieso haber recibido de Johan Batista 40 escudos de sol los cuales me ha de pagar por comisión de Johan Bernardini e Bernardino Cenany de Lion. Los quales se han de pagar la dicha suma a la instancia de Johan Antonio de Rinaldo". A.P.M.Z., Leg. 144,3. Esta labor de mediación con plateros de distintos puntos de la geografía española y europea la desarrollaron igualmente algunos de sus agentes e intermediarios como es el caso de Arnao del Plano, Madama de Marsella o Diego Vázquez. Sirva como ejemplo una de las intercesiones de este último fechada el 22 de septiembre de 1546: *"Miguel Olesa mi tesorero de quales quiere dineros se vio cargo dar y pagar a Diego Vazquez vecino d Sevilla 147 libras por valor de ciento ochenta siete ducados tres quartos de ducado y real y medio castellano que se han entregado las cosas siguientes que por mandato las compro en sevilla a baltasar de almaça y me las ha enviado con el dicho Diego Vázquez son las siguientes: primo por tres brinquinos de perlas engastadas en oro que es uno un leon y otro un cavallo y el otro un grifo en tus caxitas negras forradas de terciopelo que costaron todos tres setenta y seis ducados mas por ciento y cuatro asientos"*. A.P.M.Z., Leg. 144.

26 "A Pedro leon platero 18 libras por el prezio de una taza llana con su cobertor con sus asas de plata toda dorada que compro pa mi señora duquesa librada en la camara que peso 2 marcos 5 onzas que a razon de 5 libras el marco que marco 17 libras y la libra por la echura por libramiento 21 de junio de 1552". A.P.M.Z., Leg. 137,68.

27 *"De Fran Cox platero una cabalgadura, doze botones de unas medallicas de echura cada pieza, cien canutillos, una cadena esmaltada y la borla; de Glavor de Blez dos brazaletes esmaltados de blanco y negro, dos docenas de botones, una cadena de perlas y otra cadena de unas tronas esmaltadas; de Michel Tute platero compraronse onze piezas de plata de menaje pequeñas; de Juan de Lux maestro de Paris un hilo de granates redondos, un rosario de jarras de coral, una cruz de zafiros, una cruz de cristalino color de granates, una cruz de zafiros mas pequeña, una cruz de esmeraldas y cadenillas; de Miguel Beneris cuentas esmaltadas, una cadena, dos pilares de oro, una cadena llana esmaltada y una cabalgadura; de Miculas De Lo Beu un rosario de vello el cual tiene una cadena de oro, cuentas de evano lisas redondas guarnecidas, una sortija de granates con zafiros acanalados, un cofre dorado esmaltado de negro y una poma de oro redonda tiene de dentro reves espejo; de Berry Lebez Diez la cabalgadura, una sortija de cordeliera, dos cadenas de oro, dos docenas de botones, una borla de oro, una medalla, dos cadenas de oro, dos medallas y seys cadenas de oro; de Abdine platero una lampara de candilejas de plata; de Juan Bergna una cinta de oro"*. A.P.M.Z., Leg. 122,32.

28 A.P.M.Z., Leg. 131,4.

29 A.P.M.Z., Leg. 142,5.

30 A.P.M.Z., Leg. 137,68.

Instalada en Valencia desde 1539, la lista de plateros y orfebres se incrementó de forma considerable, rozando la treintena con nombres como los ya citados Luís Navarro, Juan Ayerve, Domingo Martínez, Juan Miguel, Rodrigo de León o Ferris. La mayoría de los nuevos encargos respondían a joyas de adorno, aunque también dedicaba sus esfuerzos a guarnecer muchas de las alhajas, desgastadas por el paso del tiempo[31]. Bien se tratara de una pieza de una creación, bien de arreglos de obras dañadas, el procedimiento habitual por el que la Marquesa adquiría las joyas y piezas de platería comenzaba con la entrega del tesorero de Mencía, Miguel Olesa, de una cantidad inicial de dinero, metales y piedras preciosas al platero en cuestión.

> *"El oro y dineros que se entregaron a maestre Pedro Leon platero para las obras que ha de hazer para su Excma y las obras que entrego es lo siguiente*
> *Cargo*
> *En 11 de diciembre de 1549 se libraron al dicho Maestre Pedro leon platero en el tesorero M. Olesa veynte libras para comprar oro para hazer unos botonicos de oro para su Excma a manera de adormideras.*
> *Y mas desde primero de enero de 1550 falta 24 de diciembre de dicho año se entrego al dicho M Leon por mano de Gaspar Dalmau que se deshicieron de la camara de su excma quatro marcos, dos onzas, un quarto de argents y siete granos de oro de 22 quilates pa hacer quatro docenas y media de botones de oro con quatro perlas cada uno y quatro docenas de cabos de oro turquesados y otras cosas pa su Excma que a razon de 23 libras la onza valen 98 libras*
> *26 diciembre de 1550 se entregaron al dicho Maestre Leon 30 piezitas de oro esmaltadas de rosiller negro y blanco pa que hiziese en ellas unas rosicas que pesaron una onza 2 argencos y 12 granos que a razon de 8 libras la onza valen...*
> *Monta el cargo 329 libras, 2 sueldos y 7 dineros"*[32].

En ocasiones, si era necesario, a lo largo del proceso de realización de las obras, se le concedía al platero cantidades mayores de dinero, oro o plata que, en algunos casos, procedía de piezas de la Marquesa que se refundían para elaborar nuevas obras[33].

---

31 En 14 de febrero de 1548 se entrego a maestre Jerónimo platero una cruz de oro con cuatro diamantes y una sortija toda para guarnecer de oro que peso dicha cruz y diamantes media onza y medio cuarto de oro de 21 quilates. A.P.M.Z., Leg. 122,33. Otros ejemplos pueden verse en: A.P.M.Z., Legs. 122,38 y 144,1.

32 A.P.M.Z., Leg. 137,66.

33 Resulta significativo como, en ocasiones, para subrayar el valor de la plata que entrega al platero, mencionara la procedencia del material, especialmente si se trataba de plata procedente de piezas de la Marquesa que iban a ser reutilizadas: *"Dicho dia se le dieron mas plata que fue de la realeza de castilla y no de las yndias que peso 1 marco ocho arjes"*. A.P.M.Z., Leg. 122,9.

"El 29 de diciembre del 1546 se libraron 30 libras para comprar oro para hacer un cordon de azabache y oro para su excma
El 10 de marzo del 1546 se libraron al dicho Juan Miguel 50 libras pa comprar oro pa hacer el dicho cordon de azabache y oro para su Excma.
El 28 de diciembre de 1546 se entregaron a Juan Miguel 103 piezas de azabache de su Excma para hacer el dicho cordon (...)[34]
En 2 de mayo de 1546 entrego el dicho Juan Miguel el cordon de azabache y oro que tiene ciento y tres piezas de azabache para hacer el dicho cordon"[35].

Ciertamente, las piezas de plata y oro se consideraban fácil moneda de cambio tanto para la realización de nuevas obras como para afrontar otro tipo de gastos: *"Agustin de Cuellar mi guarda ropa yo os mando que deys y entregueis a garcia de teran mi veedor tres fuentes de plata dorada de las mayores que teneis a cargo para que las ponga en prenda y seguridad de trescientos ducados que e mandado tomar acen falta para el gasto de mi despensa y obrad cautela de cómo las abra recibido y de las piezas que seran. Fecho en valencia a quince de genero de 1543 años"*[36].

Pero no todo consistía en proporcionar al platero escogido el material necesario para la realización de la obra, sino en conseguir el citado material, especialmente en lo relativo a piedras preciosas y semipreciosas. De hecho, dada la distancia y las dificultades del transporte, eran varias las personas que habían de intervenir para que los encargos de la Marquesa llegaran hasta el platero encargado de realizar la pieza. Aquí es donde, nuevamente, participan sus criados e intermediarios españoles como Luís de Ayora o el notario Miguel Juan González, quien viajaba con cierta frecuencia a distintas partes de España y aprovechaba sus estancias para mediar por su cliente. Se trataba, en todo caso, de personas de su confianza a las que Mencía explicitaba las condiciones de la compra y las características del material, tal y como comprobamos, en el encargo que encomienda al citado notario con relación a distintos tipos de perlas:

"...han se ser las perlas de asiento dozzienta y sessenta segun la muestra que lleva y no es menester que sean mas iguales y redondas de lo que es esta muestra y sean de este tamaño i si quiere algunas mayores o menores pues sea muy poca la diferencia no importa pero prome que sean mas blancas que esta muestra no lo es
Las otras perlas han de ser conforme a la muestra que va enbalada en un hilo negro y no sean mas berruecas ni llanas que la muestra porque siendo mas llanas quedan los cabos muy cortos y de mal talle como lo es

34 A.P.M.Z., Leg. 120,38,2.
35 A.P.M.Z., Leg. 120,38,3.
36 A.P.M.Z., Leg. 122,10.

el tallo que lleva el qual cabo lleva por guardarse que no sean las perlas como las que estan en el vien se subiran algunas menores que la muestra y mayores tambien algo y puse que sean mas blancas porque tampoco lo es la muetra y trabage mucho que el prezio no sea mucho porque esta suerte de perlas no son de mucho prezio specialmente sabiendo hazer diligencia en comprarllas y si por caso no las hubiese agora y se sperasen presto dexelo encomendado a baltasar dalmança y si hallare parte dellas no dexe de traerlas dexe encomedada por la que quedaren al dicho baltasar dalmaça y las muestras rogandole mire que no se pierdan y cobre de el si le tuviere un cabo de perlas que le envie antes deste"[37].

Una vez concluido el trabajo, el platero entregaba la resolución de la cuenta y, posteriormente, los tasadores que trabajaban para Mencía decidían la cantidad de dinero que se pagaría al artista por cada obra. Así, resulta común el hecho de que Mencía conceda la mitad del dinero solicitado por cada una de las piezas. Sirva como ejemplo, el encargo del cordón de azabache realizado a Juan Miguel, donde "*pide de la echura del cordón de azabache y oro setenta y dos libras tassaronle quarenta libras*"[38]. En este sentido, resulta muy ilustrativo el ejemplo del pago realizado a León Platero:

"*Relacion de la tasación que por mandato de su Excma por Iñigo de Zuñyga y por Gaspar Dalmau en las cosas de oro que Leon platero ha hecho por mandato de su Excma a 12 de julio de 1552*

Primeramente por la echura de dos docenas de botones de oro a modo de dormideras por las quales pide a razon de doze sueldos la pieza vale ocho libras ocho sueldos

Mas por la echura de quatro docenas de cabos de oro esmaltados de turquesado piede a seys coronas el par dasele a quatro coronas por el par valen noventaseys coronas

Mas por la hechura de quatro docenas y media de botones de oro con quatro perlas cada uno pide a dos libras y media por cada uno dasele a dos libras cada uno valen siento y ocho libras

Mas por la hechura de veynteocho piezas de oro de un cabeço pide a diez sueldos la pieza dasele a sinco sueldos por cada pieza vale siete libras

Mas por la hechura de la medusa pide dos libras y media dasele dos libras

Mas por la hechura del cabo grande guarnecido de cristal pide quatro libras dasele dos libras y media

37 Ibidem.

38 A.P.M.Z., Leg. 120,38,4.

Mas por la hechura de los tres cabitos de oro guarnecidos de cristal pide tres libras y media dasele dos libras

Mas por la hechura de lo que hizo en las treynta rositas de oro pide dos sueldos por cada uno dasele un sueldo por cada uno porque no yzo sino una rosita vale treynta sueldos

Mas por lo que hizo en una medalla con un diamante que su Excma enbio en Flandes pide dos libras y media dasele dos libras

Mas le mando pagar su Excma doze libras por los adobos por los esmaltes que yzo en una cadena"[39].

Acordado el importe, el proceso finalizaba con la emisión de una carta de pago al platero en cuestión tal como ejemplifica el "*libramiento de la Señora Duquesa de Calabria fecho en Valencia a 9 de diciembre de 1550 a la tesorero Miguel Olesa para que pagare a Domingo Martinez 183 libras valor de las alhajas de plata contenidas o ampliadas en el mismo*"[40]. De este modo se daba por concluido un proceso que volvería a iniciarse con la petición de un nuevo encargo.

39 A.P.M.Z., Leg. 122,9.
40 A.P.M.Z., Leg. 119,1.

La orfebrería y las exposiciones temporales españolas[1]

LUZ Mª GILABERT GONZÁLEZ
Universidad de Murcia

Introducción

El panorama expositivo en España, desde la década de los años noventa, ha sufrido una profunda transformación debido a varios factores, entre ellos, la mayor participación de entidades y fundaciones como promotoras de exposiciones temporales, la incorporación de espacios ajenos a un uso expositivo como sede de muestras y la clara orientación divulgativa y didáctica que han adquirido las exposiciones convirtiéndolas, en muchos de los casos, en fenómenos de masas. Todo ello ha provocado que las exposiciones temporales sean, en los últimos años, un fenómeno de máximo prestigio y relevancia en el ámbito cultural y social español[2].

Concretamente, la exhibición de platería en las exposiciones temporales españolas ha tenido consecuencias muy importantes. En primer lugar, ha supuesto un avance y una gran ayuda ante futuras instalaciones expositivas de platería tanto de carácter temporal como permanente, pues sus montajes de duración limitada son

---

1 Este estudio se ha realizado gracias a la financiación de la Fundación Séneca, a través, de la Beca-Contrato Predoctoral de Formación del Personal Investigador del *Programa Séneca 2006* integrada en el Plan de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia 2003-2006.

2 H. HERNANDO, "Una mirada retrospectiva a las exposiciones temporales en España" en J.M. IGLESIAS GIL (coor.), *Actas de los XVI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*. Reinosa, 2006, p. 257.

laboratorios de construcción de nuevos lenguajes arquitectónicos y de nuevos recursos museográficos. En segundo lugar, permite la difusión de las piezas, que en muchos de los casos, pueden pasar de su más silencioso anonimato a su máxima proyección pues a partir de su entrada en el circuito de exposiciones adquieren un valor especial que les proporciona una nueva lectura al quedar enmarcadas en un contexto expositivo diferente a su ambiente habitual facilitando su difusión y acercando al visitante a un patrimonio muy desconocido hasta ahora. En tercer lugar, las exposiciones sirven para el estudio, conocimiento e investigación de la platería, pues la inclusión de los objetos en el catálogo[3] permite una revisión de conceptos científicos sobre la orfebrería y proporciona una nueva lectura de las piezas exhibidas. En cuarto, y último lugar, gracias al préstamo de las piezas se procede a su restauración para conservarlas y preservarlas, deteniendo el proceso de deterioración de estas obras de arte[4].

Las grandes exposiciones de arte sacro

La iniciativa de recuperar y estudiar el patrimonio artístico religioso de las diócesis españolas ha propiciado en los últimos años la organización de grandes exposiciones temporales en las que se muestran tanto las obras pertenecientes a una diócesis como también piezas procedentes de otros puntos de la geografía nacional e internacional con las que existe algún tipo de relación reuniéndose para formar parte de un mismo conjunto y unidad expositiva. De esta línea de trabajo y actuación hay notables precedentes, a partir de la experiencia pionera del proyecto "Las Edades del Hombre" en Castilla y León[5], que ha sido un modelo reconocido al que han seguido otras similares en otros ámbitos diocesanos españoles como el proyecto "Huellas" en la Región de Murcia y "La Luz de las Imágenes" en la Comunidad Valenciana[6].

Estas macroexposiciones tienen como precedentes la *Exposición Internacional de Arte Sacro* de 1939 celebrada en el Palacio de Villa Suso de Vitoria bajo el mandato

3 El estudio de los catálogos de las exposiciones temporales aquí analizadas ha sido la obra de referencia para el análisis expositivo de las piezas exhibidas en las distintas exposiciones.

4 M. CHINCHILLA GÓMEZ, "Exposiciones temporales. Estado de la cuestión" en J.M. IGLESIAS GIL (coor.), *Actas de los X Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*. Reinosa, 2000, pp. 272-273.

5 "Las Edades del Hombre" desde su primera exposición en 1988 fue pionera en introducir una serie de novedades museísticas y metodológicas en las exposiciones temporales de arte religioso, pero no incluyó en sus muestras piezas de orfebrería hasta el año 2000 en la exposición *Remembranza* de la Catedral de Zamora, es decir, un año después de la primera fase de "La Luz de las Imágenes" donde se mostró platería.

6 M.V. SANTIAGO GODOS, "El dibujo para las obras suntuarias" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 542.

y supervisión de Eugenio D'Ors[7] y la *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto* de 1941 dirigida por Joaquín Navascués[8] en el Museo Arqueológico de Madrid. Las dos exposiciones fueron promovidas por el gobierno franquista como fomento del patrimonio espiritual y de arte sacro[9]. La *Exposición Internacional de Arte Sacro*[10] presentó unas mil quinientas obras del panorama de arte sacro internacional que por aquellos años participaban dentro del llamado *movimiento litúrgico*[11]. El arquitecto Santiago Marco fue el encargado de la distribución del espacio interno de las seis salas del palacio empleadas para la muestra y diseñó en su interior una sala dedicada a la orfebrería creando un conjunto artístico con entidad litúrgica. La idea se repitió, pero de una forma más específica, en la *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto* compuesta por las colecciones españolas de orfebrería e indumentaria religiosa conservadas en el depósito del Museo Arqueológico Nacional donde era tal la abundancia de piezas que *"con poner una pieza al lado de la otra, quedó organizada la historia viva de tres de nuestras más genuinas artesanías entre los siglos XV y XIX"*[12]. En primer lugar, Navascúes transformó la distribución original de una crujía del museo en nueve salas organizadas por periodos históricos donde combinó en cada uno de los espacios la indumentaria con las piezas de orfebrería, éstas fueron colocadas en vitrinas salvo algunas piezas de carácter excepcional como las cruces procesionales y otras piezas sobresalientes y voluminosas. Como complemento a la exhibición de las piezas se pintó en las paredes los punzones de los plateros y contrastes con los que estaba marcada la orfebrería reunida en cada

---

7 Eugenio D'Ors (1881-1954) fue nombrado en 1938 Jefe Nacional de Bellas Artes, desde este cargo consiguió recuperar los tesoros del Museo del Prado que habían sido exportados por el gobierno de Madrid también promovió la publicación de las obras: *La destrucción de obras de arte en España* de 1938 y el catálogo de la *Exposición Internacional de Arte Sacro* de 1941. Además, a lo largo de los años cuarenta desarrolló una amplia y generosa tarea de difusión cultural dentro de España.

8 Joaquín Mª de Navascúes (1900-1975) fue nombrado en 1940 Inspector General de Museos Arqueológicos, en 1942 redactó las *Instrucciones de Museos* instrumento que fue fundamental para racionalizar la documentación de los fondos y la modernización museográfica de los museos arqueológicos interviniendo en los de Tarragona, Sevilla, Córdoba, Madrid, Burgos y Granada. En 1952 fue nombrado Director del Museo Arqueológico Nacional cargo que ocupó hasta 1967, entre tanto, publicó el libro Aportaciones a la Museografía española donde describe las nuevas presentaciones de las colecciones en varios museos arqueológicos españoles, entre ellos, el Museo Nacional y, al mismo tiempo, deja constancia de la situación de la Museología en nuestro país.

9 M. BOLAÑOS, *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad.* Gijón, 1997, p. 385.

10 A. LARRINAGA CUADRA, "La exposición de Arte Sacro de Vitoria de 1939: un hito histórico en la postguerra española". *Ondare: Cuadernos de artes plásticas y monumentales* nº 25 (2005), pp. 221-232.

11 Movimiento que impulsó la reflexión y la renovación del arte religioso en pleno siglo XX que tuvo en Alemania su centro principal.

12 Las tres artesanías genuinas a las que hace referencia Navascúes son la orfebrería, los bordados y los tejidos. J.M. DE NAVASCÚES Y DE JUAN, *Aportaciones a la Museografía española*. Madrid, 1959, p. 16.

sala. Por último, en el vestíbulo se presentaron las colecciones y objetos fuera de serie, entre ellos, la colección de cruces medievales de cobre[13].

Con estos antecedentes se inició, a finales de los años ochenta, la andadura de una serie de magnas exposiciones de arte religioso repartidas por las diferentes diócesis españolas. La primera de ellas surgió en Castilla y León bajo el proyecto "Las Edades del Hombre" que supuso, sobre todo, una gran innovación por el uso de las catedrales como sede de exposiciones, ya que "*necesitaban celebrarse en las catedrales, en cuanto éstas son exponente máximo de la arquitectura de los templos*"[14]. También, este nuevo uso quedaba justificado por la carencia en España de espacios expositivos de dimensiones capaces de albergar magnas muestras, en contraposición, a la riqueza de edificios de carácter histórico artístico que ha llevado a la adaptación de los monumentos como espacios expositivos[15]. Tal fue el caso de la exposición *La Ciudad en lo Alto* celebrada en la Iglesia de la Compañía de Jesús de Caravaca de la Cruz o de las exposiciones *Semblantes de la Vida, La Faz de la Eternidad* y *Salzillo, Testigo de un Siglo*, con un recorrido expositivo a través de la visita a varios edificios religiosos de una misma ciudad[16]. En definitiva, y como ha señalado el profesor Cristóbal Belda, todas estas iniciativas fueron "*una forma de dotar a los edificios históricos de una envoltura efímera que, por un tiempo determinado se convirtieron en museos imaginarios*"[17], pues el hecho de que las exposiciones se realicen en edificios religiosos provoca una correspondencia directa entre el espacio expositivo y la tipología de las piezas exhibidas ya que la mayoría de las obras fueron creadas para estos ámbitos religiosos[18]. En cualquiera de los casos mencionados el edificio se convierte en un activo protagonista de la

13 Es la primera experimentación museográfica realizada en España sobre la exposición de piezas de orfebrería en este tipo de muestras, donde Joaquín Navascúes pretende poner en práctica las teorías expuestas en la Conferencia de Madrid. Resulta llamativo que el autor califique de decisión audaz la supresión de cristales protectores para algunas piezas de orfebrería, hoy un criterio expositivo impensable para la exhibición de piezas de orfebrería por su valor artístico y material como por los riesgos al tacto tan perjudicial para su conservación.

14 Pablo Puente Aparicio arquitecto de exposiciones temporales como *El arte en la Iglesia de Castilla y León* (Valladolid, 1989) y *Remembranza* (Zamora, 2001) dentro del proyecto de "Las Edades del Hombre" y en la Región de Murcia ha trabajado en las exposiciones *Huellas* y *La Ciudad en lo Alto* del proyecto "Huellas", además de *Salzillo, Testigo de un Siglo* y *El Arte de la Plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. P. PUENTE APARICIO, "El espacio releído. Utilización de cuatro catedrales en el proyecto cultural "Las Edades del Hombre" en F.J. RODRÍGUEZ BARBERÁN (coor.), *Difusión del Patrimonio Histórico*. Sevilla, 1996, p. 166.

15 M. CHINCHILLA GÓMEZ, ob. cit., p. 269.

16 Tipo de exposiciones temporales, por su diseño, en varias sedes. J.P. RODRÍGUEZ FRADE, "Tipos de exposiciones temporales desde el diseño" en J. M. IGLESIAS GIL (coor.), *Actas de los XVI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*. Reinosa, 2006, p. 315.

17 C. BELDA NAVARRO, "Las grandes exposiciones como difusoras del patrimonio. El Proyecto *Huellas*" en M.T. MARÍN TORRES y C. BELDA NAVARRO (coor.), *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia, 2006, p. 343.

18 J.P. RODRÍGUEZ FRADE, ob. cit., p. 315.

exposición porque en él se revaloriza su arquitectura a través de la restauración y gracias al montaje se convierte en un libro visual cuyas páginas el visitante recorre a través de la contemplación de las piezas expuestas.

Otra de las características de estas muestras es la reunión de obras de arte de las distintas manifestaciones artísticas, entre ellas, la platería. La exhibición de la platería en estas exposiciones está compuesta, principalmente, por piezas de carácter religioso, como las que estuvieron destinadas a la celebración de la Misa[19]. Antes del Concilio de Trento de 1564, la plata y el oro se empleaba exclusivamente para aquellas piezas que estaban de una forma directa en contacto con el Cuerpo y la Sangre de Cristo. Después de Trento y hasta la segunda mitad del siglo XVIII se produce una generalización del uso del metal precioso en todo objeto destinado a la celebración de la Misa[20] formadas por las piezas del juego de altar para el servicio litúrgico —cáliz y patena, vinajeras con salvilla, campanilla, cucharilla, incensario y naveta—, las piezas para la presentación de la mesa de altar —candeleros, atril, sacras, cruz de celebración, sagrario y expositor—, el juego de lavado y las piezas precisas para el rito de la comunión como portapaces, copones, palmatoria y patena. También, el culto eucarístico fuera de la Misa propició un enriquecimiento de la platería, pues la exposición de la Sagrada Forma generó un ajuar propio y específico formado por el ostensorio, el dosel y el expositor.

Los tesoros catedralicios constituyeron las mejores colecciones de platería religiosa, pues sobrepasaran en número, categoría y variedad al ajuar de cualquier otro templo debido a los múltiples usos de la catedral como primera iglesia diocesana y sede del obispo, y a su vez, las obras suntuarias del tesoro se convierten en las piezas estrella de la platería en las exposiciones temporales de arte religioso. La catedral posee un ajuar de plata preciso para los oficios ordinarios, otras piezas para las ceremonias más solemnes, tales como la fiesta del Corpus Christi y del Jueves Santo que dieron lugar a montajes extraordinarios de plata con los monumentos de Semana Santa destinados a la reserva y adoración eucarística tras los Oficios del Jueves Santo y la magna custodia donde transportar y mostrar la Sagrada Forma como símbolo de la propia catedral en la calle en la procesión del Corpus Christi. Del mismo modo, abundaron cortejos y desfiles para los que resultó fundamental el uso de la gran cruz procesional, los ciriales de acompañamiento, los cetros, el acetre, etc., además de las bandejas y fuentes específicas para los cortejos episcopales.

---

19 La celebración de la Misa propició, por si sola, todo un despliegue de platería en las iglesias y que se enriquecía en las catedrales con ocasión de sus misas más solemnes y pontificales.

20 Piezas denominadas *de pontifical*. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción" en M.A. CASTILLO OREJA (coor.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna: aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado* (Encuentros sobre Patrimonio). Madrid, 2001, pp. 150-158.

Además, el templo catedralicio incluía otro ajuar de plata destinado al culto y la devoción de reliquias e imágenes[21].

Por tanto, los valores principales de las magnas exposiciones de arte religioso radican en la reunión de piezas de orfebrería de un mismo ámbito diocesano ubicadas dentro de un espacio arquitectónico privilegiado —las catedrales— acorde con la especificidad religiosa de los contenidos de la exposición, que las convierte en un acontecimiento difícil de volver a repetir de ahí su gran importancia.

Centrándonos ya en ejemplos de exposiciones dedicadas al patrimonio eclesiástico de las distintas diócesis españolas destaca, en primer lugar, la iniciativa de la Fundación "La Luz de las Imágenes" de la Generalitat Valenciana donde por primera vez se incorporaron piezas de orfebrería en este tipo de muestras. El criterio cronológico por siglos elegido para disponer las piezas de orfebrería se convirtió en una constante a la hora de exhibir la platería en las sucesivas fases del proyecto. La exposición *Sublime*[22] de la Catedral de Valencia fue significativa porque se escogió, dentro de la platería religiosa, algunas piezas realizadas en el siglo XX como los juegos de cálices eucarísticos de los arzobispos Melo y Company, y algunas las piezas realizadas entre 1988 y 1996 por el taller valenciano de los Hermanos Piró. Curiosamente, el arte de la platería producido durante los siglos XX y XXI no ha despertado un excesivo interés en los especialistas en la materia que ha quedado reflejado, también, en la escasa presencia en las exposiciones. El análisis de los avatares que ha atravesado este arte explica, en cierto modo, ese desinterés por las obras realizadas en el periodo mencionado[23].

La exposición *Desconocida, Admirable*[24] de la Catedral de Segorbe destacó por la apreciable variedad tipológica de relicarios, por la abundancia de cruces procesionales y por el número elevado de custodias, además destacaron los juegos completos de sacras de Jérica y Chelva realizados en la primera mitad del siglo XVIII, así como los tres servicios completos de altar y un juego de seis candelabros de la segunda mitad del siglo XVIII.

La ciudad de Orihuela (Alicante) con la exposición *Semblantes de la Vida*[25] constituyó la tercera fase del proyecto "La Luz de las Imágenes" donde se exhibieron

---

21 J. RIVAS CARMONA, "Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia. *Imafronte* nº 15 (2000), pp. 293-296.

22 Primera exposición del proyecto "La Luz de las Imágenes" celebrada del 4 de febrero al 30 de junio de 1999.

23 Mª Jesús Sanz hace referencia, como acontecimientos fundamentales que han marcado la trayectoria de la platería del siglo XX, la supresión de los Gremios en 1857, la aparición de fabricas industrializadas, las políticas antirreligiosas de los gobiernos liberales y revolucionarios y las reformas litúrgicas del Concilio Vaticano II. M.J. SANZ, "La renovación de la orfebrería religiosa en el siglo XX" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 677-780.

24 Exposición celebrada de septiembre de 2001 a marzo de 2002.

25 Exposición celebrada de marzo a diciembre de 2003 en el Palacio Episcopal, la Catedral del Salvador, la Iglesia de las Santas Justa y Rufina, la Iglesia de Santiago y la Iglesia Convento de Santo Domingo, de Orihuela.

un total de sesenta y ocho piezas en dos de sus cinco sedes expositivas. Constituyó un número elevado de rica orfebrería del legado de la Diócesis de Orihuela-Alicante procedentes, en su mayoría, de la Catedral de El Salvador y la Iglesia de Santiago de Orihuela, de la Concatedral de San Nicolás de Alicante y de la Basílica de Santa María de Elche. Todas ellas son obras especialmente llamativas elaboradas por grandes orfebres de la época, cuyos periodos abarcan desde el siglo XV al XX, con especial importancia a las que se enmarcan en el Renacimiento y el Barroco. El recorrido se inició en el palacio episcopal con una sección en la planta noble con piezas del siglo XVI al XVIII. En la entreplanta se dispusieron las obras del siglo XVII y XVIII, como es el caso de las Andas y Custodia del Corpus Cristo de la Catedral del Salvador acompañadas con diseños de la traza original de la custodia realizados, entre 1717 y 1718, por el platero Juan Antonio Domínguez junto con importantes ejemplares de dibujos anónimos de una custodia, un evangelio de San Juan, un facistol y dos atriles realizados en 1742 y conservados en el Archivo Municipal de Orihuela. Estos diseños son obras de arte raramente conservadas con un gran valor artístico al dar testimonio de la pormenorizada planificación que suponía la realización de una pieza de platería. El recorrido por la orfebrería continuaba en la Iglesia de las Santas Justa y Rufina donde se mostró la orfebrería del siglo XVIII y XIX con un gran conjunto de tipologías del Setecientos entre cálices, copones, juegos de altar y custodias de tipo sol.

La Faz de la Eternidad[26] reunió, por vez primera, en Alicante trescientas piezas en forma de pinturas, esculturas, tejidos, orfebrería y documentos representando los distintos tratamientos que los artistas han dado al aspecto físico de Cristo a lo largo de la historia. Uno de los núcleos más consistentes de la exposición fue la serie de obras de orfebrería compuesta por un repertorio de más de cuarenta objetos litúrgicos entre cálices, relicarios, custodias y cruces procesionales en su mayor parte ejecutadas en oro y plata distribuidas por criterios cronológicos entre la Basílica de Santa María —orfebrería del siglo XVI— y la Concatedral de San Nicolás con orfebrería de los siglos XVII-XIX. El recorrido expositivo se cerró con la visita al camarín del Monasterio de la Santa Faz que alberga la tan venerada reliquia que guarda uno de los pliegues del lienzo con el que la Verónica enjugó el rostro de Jesucristo camino del Calvario, es un relicario traído desde Roma en el siglo XV que se convirtió en el principal motivo de la organización de la exposición, al igual que ocurrió en *La Ciudad en lo Alto* celebrada en el año 2003 en Caravaca de la Cruz para conmemorar el tercer centenario de la conclusión del Santuario de la Vera Cruz y celebrar el año jubilar.

Desde principios de los años noventa "Las Edades del Hombre" es un modelo reconocido al que han seguido otras experiencias similares en otros ámbitos diocesanos españoles como "Huellas" y "La Luz de las Imágenes". La Fundación "Las

26 Exposición celebrada desde el mes de mayo del año 2006 al mes de enero del 2007.

Edades del Hombre" de Castilla y León significó una importante novedad para las exposiciones temporales españolas al convertir las catedrales en las nuevas salas de exposición donde albergar aquellas piezas religiosas que habían sido creadas, en sus orígenes, para cumplir con las distintas funciones de culto y las distintas celebraciones de los templos. La conjunción del interés por el elemento arquitectónico y el de exhibición de las piezas llevaron a muchas de sus sedes aun éxito difícil de repetir[27]. "Las Edades del Hombre" confió en exposiciones-relato donde las piezas fueron los instrumentos empleados para ilustrar la trama argumental escogida para cada muestra, de ahí su enorme capacidad didáctica en materia expositiva al presentar las piezas bajo un guión pedagógico que estaba, por otra parte, en el mismo origen del arte cristiano[28].

La exposición conmemorativa *Encrucijadas*[29] de la Catedral de Astorga (León) fue la primera en exponer, dentro del proyecto "Las Edades del Hombre", obras de orfebrería como parte de la historia del mundo occidental contada por las encrucijadas que vive el hombre. Las excepcionales obras de platería de los siglos XI-XIII hablaron del carácter heteróclito de los tesoros medievales acumulados en las iglesias de la Edad Media[30], después las piezas realizadas entre los siglos XV-XVIII como arquetas, relicarios, cruces procesionales, custodias sirvieron en la sección "La encrucijada del hombre" como medio para encarar al hombre con sus dilemas actuales. A partir de aquí, las piezas de platería aparecen en las tres siguientes exposiciones de "Las Edades del Hombre" —Zamora, Segovia y Ávila— como una manifestación más de las riquezas del patrimonio artístico de Castilla y León[31].

Remembranza fue la exposición conmemorativa celebrada en la Catedral de Zamora donde se produjo el mayor despliegue de obras de platería, con un total de sesenta y ocho piezas, lo que quedaba justificado por ser una de las artes más sobresalientes durante los siglos XV-XVIII en la provincia de Segovia. Entre las que destacó el conjunto de custodias de asiento de los tesoros catedralicios de Valladolid, Salamanca, León, Ávila, Burgos y Segovia representadas por la obra de tres generaciones de plateros de la familia Arfe, que a lo largo del siglo XVI, convirtieron a las custodia procesional en la "opus magna" de la platería española.

27 E. HERNANDO, ob. cit., p. 264.

28 J. LÓPEZ, "Las Edades del Hombre. Ávila, tierra de santos". *Antiquaria* nº 228 (2004), p. 25.

29 Exposición celebrada del 4 de mayo al 5 de noviembre de 2000 con motivo del mil cien Aniversario de la diócesis.

30 R. SANCHÉZ-LAFUENTE GÉMAR, "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 488.

31 La exposición *Testigos* celebrada en la Catedral de Ávila desde el mes de mayo al mes de noviembre de 2004, con el nombre *El Árbol de la Vida* se presentó en la Catedral de Segovia, del 8 de mayo al 9 de diciembre de 2003, una muestra con todo tipo de manifestaciones artísticas sobre la Semana Santa.

La exhibición de platería en las muestras de "Las Edades del Hombre" tuvo su continuación en la Catedral de Ávila cuya capilla mayor albergó veintiséis piezas de orfebrería sacramental empleadas exclusivamente en las distintas ceremonias entorno a la Eucaristía. Una de las joyas de la orfebrería expuesta fue la custodia de asiento realizada por Juan de Arfe en 1570 para la Catedral de Ávila que habitualmente se exhibe en el museo catedralicio y que fue colocada para la exposición en el coro.

En el caso de la Región de Murcia, dentro del proyecto "Huellas" de la Fundación Cajamurcia, fueron llevadas a cabo dos magníficas exposiciones: *Huellas* y *La Ciudad en lo Alto*[32]. Ambas muestras fueron resultado de la maestría de dos grandes profesionales: el montaje del arquitecto Pablo Puente Aparicio y el sabio hilo conductor de Cristóbal Belda Navarro. La exposición *Huellas* tuvo un punto en común con iniciativas similares —entiéndase "Las Edades del Hombre" y "La Luz de las Imágenes"— al emplear la Catedral de Murcia como espacio expositivo, pero tuvo algunas diferencias metodológicas y de contenido al explicar las variaciones de un territorio peculiar —la historia política del reino de Murcia junto con la historia religiosa de la diócesis de Cartagena—, cuya síntesis quedaba mostrada en el programa iconográfico del imafronte catedralicio de Jaime Bort[33].

Las piezas del tesoro de la Catedral de Murcia[34], junto con otras obras suntuarias procedentes de la Iglesia del Salvador y de la Cofradía de la Vera Cruz de Caravaca, dominaron la presentación de la orfebrería expuestas en el apartado *Fiesta y Ornato* como elementos de la liturgia, de los ciclos festivos y de la escenificación religiosa del santuario cristiano en épocas pasadas.

La platería se dispuso, bajo un criterio iconológico y tipológico, por los diferentes espacios catedralicios creando un modelo simbólico y visual entre el espacio y la función litúrgica de las piezas. La puesta en valor de la exposición combinaba las posibilidades visuales de la arquitectura con los contenidos simbólicos de los objetos de orfebrería[35].

---

32 *Huellas* se celebró en la Catedral de Murcia, del 23 de enero al 22 de julio de 2002, y *La Ciudad en lo Alto* fue realizada, durante el segundo semestre del año 2003, en la Iglesia de la Compañía en Caravaca de la Cruz (Murcia) como conmemoración del tercer centenario de la conclusión del Santuario de la Vera Cruz y del año jubilar.

33 C. BELDA NAVARRO, ob. cit., pp. 343-350.

34 La lucida colección de piezas de platería y orfebrería del ajuar catedralicio está dominado por la platería del siglo XVIII —aunque las piezas que subsisten del Seiscientos son de extraordinaria categoría—, ya que, el tesoro fue prácticamente renovado en el transcurso de este siglo coincidiendo con el apogeo de la platería murciana y como testimonio del esplendor del Gran Siglo de Oro. La contribución local es rebasada con creces por la obra foránea que, en realidad, representa lo mejor y más espléndido del tesoro con piezas procedentes de los talleres toledanos, valencianos, cordobeses y madrileños debido al contacto establecido con estos territorios. J. RIVAS CARMONA, ob. cit., p. 302.

35 C. BELDA NAVARRO, *Mirabilia*. Murcia, 2002, p. 98.

En los espacios renovados de la girola catedralicia se exhibieron las ricas piezas destinadas a satisfacer las necesidades del servicio del altar estimuladas por los encargos y adquisiciones de los canónigos murcianos, al convertirse la dotación suntuaria de la catedral en una exigencia primordial que reflejara la magnificencia de la Iglesia de Cartagena· Las grandes custodias revestidas de piezas preciosas y fundidas con nobles materiales se presentaron en el presbiterio de la catedral como demostración del fervor concedido al culto Eucarístico como sacramento exaltado por la Contrarreforma, lo que generó un despliegue de nuevas tipologías para la exposición de la Sagrada Forma (lám. 1). Algunas de las capillas fueron ornamentadas con piezas de orfebrería como la Capilla de La Aurora donde se diseñó una mesa de altar para disponer las ricas cruces de altar y procesionales de distintas parroquias de la diócesis.

La exhibición de orfebrería en la exposición *Huellas*, desde un punto de vista cuantitativo, fue escasa por el número de piezas —treinta y cinco objetos de platería frente a las cuatrocientas doce del total de las piezas expuestas—, ya que las obras de arte escogidas para la exposición respondieron a unos criterios muy claros: seleccionar aquellas obras que mejor explicasen la historia del Reino de Murcia y la Diócesis de Cartagena. Una carencia que quedó recompensada por el gran despliegue de platería que el proyecto "Huellas" presentó un año después en la exposición celebrada en Caravaca de la Cruz (Murcia).

Aunque, la exposición *Huellas* contuvo diversos objetos suntuarios íntimamente vinculados a la Vera Cruz que mostraban la importancia de la reliquia venerada, la exposición *La Ciudad en lo Alto* trató de profundizar en los valores religiosos, culturales e históricos surgidos al amparo del santo madero y cómo el tiempo hizo de él un acontecimiento decisivo en el desarrollo de la urbe que la protegía hasta el siglo XIX[36]. Toda la exposición, estuvo condicionada por la entidad sonora y visual de la arquitectura de la Iglesia de la Compañía del siglo XVI, su nave única permitió un recorrido uniforme por la muestra que permitía establecer un diálogo imaginario entre las obras de arte y el visitante. A través, de una secuencia cronológica, las piezas fueron contando los acontecimientos de la misma forma con que fueron narrados: cruz olvidada, aparición milagrosa, veneración y milagros, custodia y protección de la Vera Cruz[37].

"Crux in Arce Posita", la Cruz colocada sobre la fortaleza fue el centro temático, artístico e histórico más sobresaliente de la exposición representada mayoritariamente por piezas de orfebrería, cuya exhibición estuvo dominada por la secuencia narrativa del argumento. Para el hallazgo de la Vera Cruz y la difusión de su culto quedó reservado el crucero de la iglesia jesuítica de Caravaca, pues su amplitud permitía

36 C. BELDA NAVARRO, "Las grandes exposiciones..." ob. cit., p. 351.

37 C. BELDA NAVARRO, *La Ciudad en lo Alto* (catálogo exposición). Murcia, 2003, pp. 24-26.



LÁMINA 1. *EXPOSICIÓN HUELLAS (2002). Presbiterio de la Catedral, Murcia. (Foto Pablo Puente).*

la visitante contemplar las distintas formas de custodiar y de exhibir la reliquia. Así, se pudieron apreciar suntuosos relicarios con gran variedad de soluciones y cruces guardadas en ricos estuches guarnecidos de esmaltes, piedras preciosas, oro y plata, promovidos por el encargo de las iglesias de la orden franciscana, una de las que custodiaban los Santos Lugares. De esta forma, surgieron un gran número de piezas suntuarias que adoptaban la forma genérica del diminuto objeto escondido, a menudo en una astilla cruciforme de pocos centímetros; vista a través de cristales de roca y otros elementos transparentes, en el centro de un suntuoso ostensorio, de una cruz patriarcal en forma de cruz de doble brazo o alojado bajo la elegante silueta de una torre gótica[38].

En la última sección "Sub umbra Crucis", o lo que es lo mismo, su repercusión en la ciudad que la custodia, contó con piezas excepcionales de orfebrería como el conjunto de objetos litúrgicos —ostensorio, custodia procesional, naveta y ce-

38 C. BELDA NAVARRO, *La Mirada que Habla*. Murcia, 2003, p. 106.



Lámina 2. *EXPOSICIÓN SALZILLO, TESTIGO DE UN SIGLO (2007). Museo Salzillo, Murcia.*

tro— procedentes de la Iglesia del Salvador, cómo símbolos de una iglesia pensada para mostrar el poder absoluto de la religión y su importancia dentro de la ciudad de Caravaca.

La exposición *Salzillo, Testigo de un Siglo*[39] merece, en esta ocasión, una mención especial por estar dedicado el *Libro de Platería. San Eloy 2007* a los estudios del siglo XVIII y, especialmente, a la figura de Francisco Salzillo. La exposición combinó piezas de orfebrería de carácter religioso y profano, cómo una forma artística más para mostrar al visitante la suntuosidad y la riqueza del Gran Siglo de Oro de Murcia. En primer lugar, las reliquias remitidas desde Roma para acrecentar el prestigio de la catedral y el fomento de viejas devociones como las del Santo Rosario dieron testimonio de la labor del Cardenal Belluga a través de la presentación de piezas de orfebrería (lám. 2). En segundo lugar, la vinculación de Salzillo con

39 Exposición celebrada en el Museo Salzillo, la Iglesia de Jesús y la de San Andrés, desde el día 1 de marzo al 31 de julio de 2007, con motivo de la celebración del nacimiento del escultor Francisco Salzillo.



LÁMINA 3. *EXPOSICIÓN SALZILLO, TESTIGO DE UN SIGLO (2007). Iglesia de San Andrés, Murcia.*

la platería se manifestó en el diseño de objetos de platería como la Custodia de la Iglesia Parroquial de San Miguel de Murcia, ejercicio que le llevó a establecer, al artista, fructíferas relaciones con determinados plateros murcianos como Miguel Morote, cuyas obras expuestas en la Iglesia de San Andrés —Aureola de la Virgen de las Angustias y la Corona de la Virgen del Divino Amor—, dieron idea de los adornos y complementos empleados para vestir a la imagen religiosa dieciochesca. Finalmente, para mostrar la manifestación pública de la religión católica se vistió una mesa de altar en la Capilla de la Virgen de la Arrixaca de San Andrés con un ajuar completo de orfebrería de la segunda mitad del siglo XVIII y procedentes la mayoría del tesoro catedralicio de Orihuela para reproducir el carácter suntuoso y rico del templo en las ceremonias.

Además, como demostración del lujo ámbito domestico del Setecientos y de la importancia de la platería en el siglo XVIII, manifestada su riqueza en ámbitos sagrados como domésticos se exhibió un juego de trece mancerinas y una chocolatera de la colección de platería Hernández-Mora (lám. 3)[40].

40 Este conjunto de piezas fue presentado en una mesa preparada para tomar el chocolate en la exposición *El Arte de la Plata. Colección Hernández-Mora Zapata* (2006).

Exposiciones monográficas de platería

José Manuel Cruz Valdovinos, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, es uno de los principales especialistas españoles en el arte de la platería, labor que le ha llevado a ser comisario de las principales exposiciones monográficas sobre este tema celebradas en España y de las que analizaremos algunas de ellas por su importancia en el panorama expositivo sobre platería: *Platería en la época de los Reyes Católicos*, *Platería Europea en España*, *Valor y Lucimiento* celebradas en Madrid, además de *Cinco siglos de platería sevillana* y *El Arte de la Plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, organizadas respectivamente en Sevilla y Murcia. Estas exposiciones son fruto de una exhaustiva labor de investigación que ha permitido, en los últimos años, un gran enriquecimiento en el estudio de la platería, ya que se procede a la identificación, investigación y posterior catalogación de nuevas piezas. Cada una de las muestras propuestas por Cruz Valdovinos poseen un recorrido expositivo diferente desde las cronologías más concisas como siglos —*Platería Europea en España*, reinados —*Platería en la época de los Reyes Católicos*—, a periodos históricos de la platería —*Valor y Lucimiento*—, como por criterios tipológicos en *El Arte de la Plata. Colección Hernández-Mora Zapata*.

Además, estas exposiciones demuestran un interés por promover y acrecentar el estudio y la difusión de este patrimonio artístico a través del análisis y la exposición de piezas de colecciones particulares y de carácter civil, al ser obras menos conocidas y de difícil acceso tanto para estudiosos como aficionados. Es, además, una forma de proteger las piezas, ya que al formar parte de la exposición quedan incluidas en el catálogo que, especialmente, en el caso de la platería se convierte en el máximo referente para los futuros estudios de la materia. Los catálogos realizados por Cruz Valdovinos —donde realiza el estudio introductorio y las fichas técnicas de las piezas— mantienen desde hace treinta años la misma estructura en el tipo de ficha técnica y comentario específico de las piezas que se ha convertido en un modelo a seguir en los catálogos españoles de platería.

Según Juan Pablo Rodríguez[41], en este modelo de exposiciones se construye una arquitectura efímera, a modo de escenografía y ajena al lugar donde se ubica, lo cual facilita enormemente la instalación de recursos museográficos. Además, se formalizan ambientes alejados del espacio donde se materializa, por lo que la implantación del montaje tiene autonomía propia y se diseña al margen de los parámetros de la sala. De esta forma, el visitante no establece relaciones entre el espacio y el contenido expositivo, pues se comportan como elementos independientes y con autonomía propia, contrariamente, a las macroexposiciones de arte religioso analizadas.

---

41 J.P. Rodríguez clasifica, desde el punto de vista del diseño, a estas exposiciones temporales dentro de las exposiciones tipo "caja negra". J.P. RODRÍGUEZ FRADE, ob. cit., p. 313.

La exposición *Platería en la Época de los Reyes Católicos (1474-1516)*[42] reunió una de las manifestaciones artísticas más representativas del reinado de los Reyes Católicos siendo, también, una demostración del fenómeno de acumulación de piezas suntuarias en las iglesias españolas durante la Edad Media. El recorrido comenzó por las piezas de los artífices plateros más importantes de la época como Bernardino de Porres, Juan de Valladolid, Pedro de Ribadeo y el gran Enrique de Arfe. A continuación, se mostraban piezas realizadas para los clientes y donantes más destacados del momento encabezados por los Reyes Católicos junto con otras ilustres figuras como el cardenal Cisneros, el obispo Alonso de Burgos y los condestables de Castilla. Los encargos y donativos, sobre todo de cálices, fue una práctica que correspondió por igual a laicos y religiosos como *"expresión de unos valores de piedad y devoción a la vez que del poder, la magnificencia y la posición social del donante"*[43] que convirtieron a los templos medievales en depósitos de deslumbrantes riquezas suntuarias. Para finalizar la exposición se presentaron, agrupadas tipológicamente, unas cien piezas de uso doméstico y otras de tipo litúrgico como las cruces procesionales y los hostiarios.

Del mismo tiempo fue la exposición *Cinco siglos de platería sevillana*[44], que logró exponer en su caso un numeroso legado de obras de plata, más de doscientas, producidas en la ciudad de Sevilla, representando así una panorámica de sus principales periodos, entre los siglos XV al XIX, y sus grandes maestros, o sea dando protagonismo a este centro de platería coincidiendo con las conmemoraciones del V Centenario del Descubrimiento de América y la Expo 92. Se estructuró en tres secciones alusivas a criterios cronológicos, grandes artífices y tipologías.

La exposición *Platería europea en España (1300-1700)*[45] estuvo dedicada a las piezas de religiosas y civiles realizadas entre 1300 y 1700 por los plateros europeos más importantes del momento, conservadas en territorio español por diferentes instituciones y particulares. La llegada de las piezas extranjeras a España tuvo lugar por los más variados motivos, ya que muchas de ellas fueron regalos, encargos singulares y donaciones. El montaje respondió a un recorrido histórico estructurado en siglos y cada centuria quedó dividida en dos apartados: piezas civiles —la mayoría de uso doméstico— y piezas religiosas, agrupadas de acuerdo a sus características tipológicas. La característica fundamental de la exposición fue su variedad cromática, pues aunque la plata fue el material fundamental muchas de las piezas están

42 La Fundación Central Hispano culminó su colaboración con el Consorcio para la organización de Madrid Capital Europa de la Cultura 1992 con esta exposición celebrada, del 27 de octubre al 27 de diciembre de 1992, en las salas de exposiciones de la fundación en Madrid.

43 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, ob. cit., p. 488.

44 Patrocinada por el Ayuntamiento de Sevilla, se celebró en el Monasterio de San Clemente entre abril y mayo de 1992.

45 Exposición celebrada en la sala de exposiciones de la Fundación Central Hispano de Madrid, del 15 de octubre al 14 de diciembre de 1997, tras la gran acogida de la exposición *Platería en la Época de los Reyes Católicos* organizada por esta misma entidad en 1992.

trabajadas con oro, coral, piedras duras, esmaltes, marfiles, cristal de roca y piedras preciosas, destacando por su rareza: las copas de nautilos del siglo XVI, las copas con tapas y las obras religiosas en coral procedentes de Sicilia.

El comisario consideró esta exposición como una muestra compleja, pues a los problemas propios de una exposición temporal de platería se unieron otras dificultades como la mayor consideración que se tiene de las obras muy antiguas, la escasa base de selección, pues incluso los particulares acostumbran a coleccionar piezas españolas, de fácil hallazgo y aprecio de su valor, la dispersión en múltiples sedes tanto instituciones civiles y eclesiásticas, museos y particulares, y el carácter casi siempre de pieza única de que gozan las conservadas, lo que impide su sustitución por otra similar en caso de negativa de préstamo[46].

Valor y Lucimiento[47], por la riqueza material y por la maestría técnica, recogió las mejores obras de platería realizadas en Alcalá de Henares y Madrid, desde el siglo XVI al siglo XIX, conservadas en las localidades de la actual Comunidad Autónoma de Madrid. El recorrido se hizo por los periodos históricos de la platería madrileña mostrando su evolución estilística, a través, de siete secciones que obedecen a un primer criterio de localización —Alcalá de Henares y Madrid, y cronológico después para lo madrileño: siglo XVI, siglo XVII, reinado de Felipe V, reinados de Fernando VI, Carlos III y Carlos IV, y siglo XIX, a los que se añadieron dos secciones finales dedicadas a la Real Fábrica de Platería Martínez y a las donaciones reales. Las obras seleccionadas fueron de procedencia eclesiástica, a excepción de los Ayuntamientos de Madrid y Alcalá de Henares, lo que marca el predominio de obras con función religiosa. En total, unos treinta el número de tipos religiosos diferentes y de muy variados usos que figuraron en la exposición, mientras que la tipología de carácter civil o profano quedó representada, tan solo, por una docena de ejemplos diferentes que curiosamente aparecieron en sedes religiosas. Según Cruz Valdovinos, *"lo mostrado en esta exposición es suficiente para ilustrar a grandes rasgos una historia de la platería de Alcalá de Henares y Madrid porque son ciento setenta piezas muy representativas de lo que se hizo en tres siglos y medio, objetos preciosos poco conocidos y de difícil acceso a los no especialistas, nunca contemplados en un conjunto semejante"*[48].

La labor del profesor Jesús Rivas Carmona junto con el grupo de investigación de *Artes Suntuarias* de la Universidad de Murcia ha dado, entre otros resultados, un libro anual sobre estudios de platería para promover la difusión de investigaciones sobre el tema. En el año 2006, dentro de los actos de celebración en honor

46 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España* (catálogo exposición). Madrid, 1997, p. 15.

47 Exposición celebrada, desde diciembre de 2004 hasta enero de 2005, en la sala de exposiciones temporales de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid como parte de los programas de difusión y promoción del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

48 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Valor y Lucimiento* (catálogo exposición). Madrid, 2004, p. 23.

a San Eloy, Jesús Rivas Carmona y José Manuel Cruz Valdovinos presentaron una exposición sobre la colección de plata de Hernández-Mora Zapata, una familia de origen murciano, aunque afincada en Madrid, que inició su incomparable colección de forma fortuita hace más de cuarenta años y en la actualidad reúnen la mejor colección del mundo en platería española.

El conjunto de piezas exhibido en la exposición *El Arte de la Plata. Colección Hernández-Mora Zapata*[49] abarcó una extensa representación de la platería española en su conjunto —desde el siglo XVI al siglo XIX— mostrando obras de diferentes épocas, escuelas y estilos a través de una visión tipológica de las piezas, escogiéndose aquellas que se contaban con más ejemplares en la colección, y por otra, las que fueron más frecuentes, a fin de ofrecer una notable evolución histórica y variedad tipológica de plata.

Una primera parte de la muestra estuvo dedicada a las obras de uso litúrgico con una treintena de ejemplos entre cálices —la tipología más numerosa—, copones y hostiarios, vinajeras junto con incensarios, navetas y acetres. El resto de las piezas fueron de uso doméstico con una sección dedicada al agua: jarros, fuentes y palanganas, distinguiéndose los que corresponden a la época de los Habsburgos de los del periodo borbónico ya que los modelos cambiaron por completo; otra sección hizo referencia a la luz: los candeleros se dividieron entre los siglos XVI y XVII, muy raramente conservados, y los del siglo XVIII al XIX con una aleccionadora evolución, los otros tipos —palmatorias y despabiladeras con salvilla o funda— con una notable variedad. Por último, un conjunto de accesorios de mesa y aparador con soperas, recados de vinagreras y saleros para los aderezos de alimentos, los bernegales habsburgueses, los vasos y las salvas con único pie o varias patas, para el servicio de bebidas junto con otro grupo amplio de bandejas del siglo XVIII que mostraron las peculiaridades de los centros principales y otro conjunto de escribanías de los siglos XVIII y XIX. La mesa fue uno de los lugares más importantes a la hora de demostrar el poder social de los propietarios que quedó manifestado en la exposición al presentar una mesa con el servicio necesario para tomar chocolate con sus mancerinas, salvillas con pocillo, salvas, bandejas y una espectacular chocolatera de plata, toda una demostración de la suntuosidad y la riqueza en el ámbito doméstico del siglo XVIII.

Exposición, conservación y restauración de las piezas de orfebrería

En los últimos años muchos expertos han planteado el problema de la conservación de las obras de arte en el contexto de las exposiciones temporales, sobre todo, por los riesgos de transporte y manipulación que sufren las piezas, así como

49 Exposición celebrada en el Centro Cultural de Las Claras de la Fundación Cajamurcia de Murcia, del 29 de noviembre de 2006 al 3 de enero de 2007.

su climatización al nuevo espacio expositivo[50]. Pero, a su vez, esto ha provocado una sensibilidad especial respecto a los problemas de conservación porque las exposiciones se han convertido en un instrumento de conservación del patrimonio artístico ya que gracias al préstamo de las piezas se restauran los bienes culturales, entre ellos las piezas de platería.

En materia de conservación y exhibición de la orfebrería debe mantenerse en un clima seco y libre de vapores ácidos, evitando en las vitrinas pinturas y tejidos con taninos y maderas en general, con una temperatura de 20 °C[51], pero lo más importante para Pablo Puente[52] es mantener el nivel de humedad relativa al 45%. Para mantener el nivel se suele aplicar gel de sílice colocado en una bandeja dispuesta en la parte inferior de las vitrinas pero, en el caso de la exposición de *La Ciudad en lo Alto,* el propio arquitecto diseñó algunas vitrinas para orfebrería con un ingenioso sistema de aire donde incorporó el gel de sílice (lám. 4). Además, son piezas que deben estar protegidas por un caparazón de cristal en cuyo caso es esencial para la seguridad de las piezas en caso de robo, tanto por su valor artístico como material y por su conservación ya que los cristales los protegen de los riesgos inmediatos del tacto que sí afecta seriamente a la conservación de la orfebrería.

En la exhibición de estas piezas es fundamental el tratamiento de la iluminación, la emisión de radiación UV tan perjudicial en la conservación de otros materiales apenas les afecta, pero si se recomienda evitar el calentamiento de la pieza con la luz de ahí que la intensidad de la luz sea de 250 luxer de iluminancia[53]. Para dar una mayor teatralidad a la exposición de las piezas de platería, Carlos Jiménez recomienda mostrar los elementos metálicos brillantes sobre fondos mates o texturados y oscuros con una iluminación procedente de la parte inferior de las vitrinas. Los metales amarillos o rojizos tienen un aspecto más rico bajo iluminancia principalmente compuesta por frecuencias largas, con mucho componente rojo y unas temperaturas de color comprendidas entre los 2.000 y 3.000 °K. Por el contrario, la plata y otros metales plateados se ven mucho mejor con las lámparas a una temperatura de color elevada con frecuencia superior a los 4.000 °K y con predominancia de colores azules[54].

Para la orfebrería, como en los demás bienes culturales, existen unas normas que conciernen a las intervenciones de las piezas que están admitidas por los organismos

50 A. CALVO, "Conservación en exposiciones temporales: ¡Las obras de arte están vivas!" en J.M. IGLESIAS GIL (coor.), *Actas de los VIII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico.* Reinosa, 1998, p. 221.

51 Recomendaciones de Mª Paz Fernández-Bolaños.

52 Apenas existe en la historiografía española referencias a la exhibición de orfebrería en las exposiciones, por ello, se ha creído de gran utilidad la información recogida en la entrevista a Pablo Puente Aparicio por la intervención en los montajes en varias de las exposiciones analizadas en este estudio.

53 Recomendación del arquitecto Pablo Puente Aparicio.

54 C. JIMÉNEZ, *Manual de Luminotecnia.* Barcelona, 1999, p. 126.

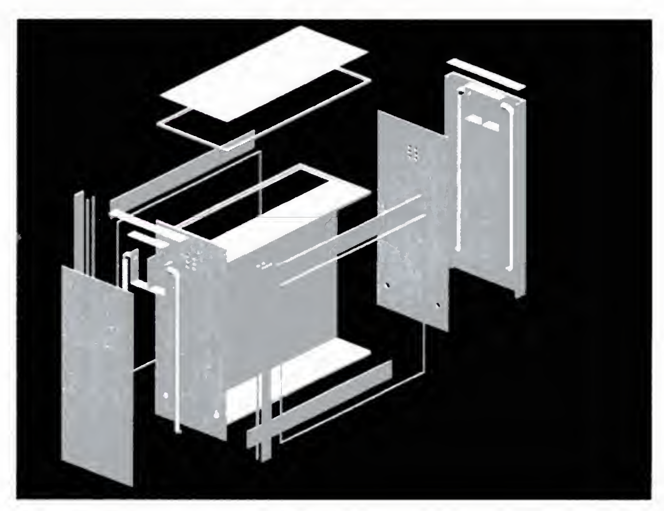


LÁMINA 4. *PABLO PUENTE. Diseño de vitrina para orfebrería. Exposición La Ciudad en lo Alto (2003). Iglesia de la Compañía, Caravaca de la Cruz. (Foto Pablo Puente).*

internacionales más prestigiosos relacionados con la conservación y restauración. Estos organismos defienden las intervenciones para conservar lo mantenido de la pieza en época actual, el empleo de productos reversibles para detención del proceso de deterioración y la condición de sólo añadir aquello que sea estrictamente necesario para su conservación[55].

Las restauraciones de las piezas son los valores que permanecen en la obra de arte cuando se desmonta la exposición temporal, pues es este patrimonio recuperado lo que queda y lo que más importa en un acontecimiento efímero como son las exposiciones temporales. Así, la restauración de la orfebrería para fines expositivos consiste en la limpieza del metal, operaciones de sujeción, enderezamiento y ajustes de piezas y, en algunos casos, se hace necesario proceder a tratamientos más costosos e intensos.

---

55 M. P. FERNÁNDEZ-BOLAÑOS BORRERO, "Recomendaciones para restaurar piezas de orfebrería y joyería" en C. PÉREZ GARCÍA y A. ESCALERA UREÑA (coor.), *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Sevilla, 2003, p. 94.

Para la restauración de la plata se utiliza un tratamiento para eliminar el aspecto negro de su superficie provocado por el sulfato de plata para ello se emplean productos abrasivos que rayan el metal, siendo aconsejable aplicar un barniz sintético para evitar que se vuelva a sulfatarse, cuando este envejezca se elimina con un disolvente y se aplica otro nuevo, y para eliminar la corrosión producida en la plata aleada con cobre se usan tratamientos mecánicos o químicos. El oro puro permanece siempre en estado metálico conservado su brillo porque no se corroe, sólo se tienen que eliminar los depósitos de suciedad; cuando el oro se encuentra aleado con plata o cobre se tiene que eliminar la corrosión por medios mecánicos o químicos. Para la restauración de piezas de orfebrería con alma de madera se aplican tratamiento de ensamblado, injertos de madera, consolidación y desinsectación, según los casos. Para los esmaltes con un soporte de cobre, plata o de oro se tratan según el metal que los constituye, pero en la mayoría de las piezas los esmaltes se encuentran craquelados con fisuras y lagunas que son limpiadas y consolidadas con una resina sintética para evitar que sigan deteriorándose[56].

Conclusión

El auge de las exposiciones temporales en España, en las últimas décadas, ha permitido la difusión del patrimonio histórico-artístico español y una mayor valoración a la importancia de la conservación de las obras de arte, además de un incremento de la sensibilidad y el interés de la población por la riqueza artística, que en el caso concreto de la orfebrería ha sido fundamental y muy significativa, ya que gracias a la importancia que ha adquirido la platería en las magnas exposiciones de arte religioso como por un aumento del número de muestras monográficas dedicadas exclusivamente a la orfebrería gracias a la labor de algunos estudiosos españoles como Cruz Valdovinos y Rivas Carmona que también dan testimonio de la nueva consideración artística adquirida por el arte de la platería.

Además, la Región de Murcia, a través de la Fundación Cajamurcia y la Universidad de Murcia, está contribuyendo de manera decisiva a la difusión y el conocimiento de la platería gracias a las diferentes iniciativas promovidas por estas instituciones tales como las diversas exposiciones —*Huellas, La Ciudad en lo Alto, Salzillo, Testigo de un Siglo* y *El Arte de la Plata. Colección Hernández-Mora Zapata*— como la celebración de diferentes actividades —ciclo de conferencias, concurso, exposición de platería— entorno a la festividad de San Eloy, patrón de los plateros, que ha convertido a la ciudad de Murcia en uno de los máximos referentes del estudio de la platería en el panorama cultural español actual.

56 M.P. FERNÁNDEZ-BOLAÑOS BORRERO, ob. cit., p. 96.

Evolución de las joyas de pecho en el barroco español: de la *rosa* al *peto*

MARÍA JESÚS MEJÍAS ÁLVAREZ
Universidad de Sevilla

En España, los metales preciosos y las gemas de América dieron nuevo impulso a la joyería de comienzos del siglo XVI. Joyería que, ajustándose a los parámetros estéticos del Renacimiento, se caracteriza por su perfección y calidad técnica, por su gran cromatismo, conseguido tanto por la utilización de diferentes piedras de color como por el uso abundante del esmalte, y por el empleo de tallas muy simples (tabla de fondo y rosa, fundamentalmente) y engastes embutidos.

Hacia mediados del siglo XVII se experimenta una serie de cambios e innovaciones de carácter técnico y decorativo; aparecen nuevos métodos de tallar las piedras, nuevos temas florales y vegetales en las decoraciones, casi desapareciendo los temas figurativos humanos y de animales, y además predomina la utilización del oro y las piedras frente al esmalte. Pero si hasta este momento la joyería española poseía características comunes al resto de Europa, a partir de ahora se va a producir cierto distanciamiento, acentuándose su personalidad a través de las técnicas y materiales utilizados, así como en el desarrollo de las tipologías asociadas a la particular moda de la Corte española. Se siguen empleando esmaltes, piedras de colores, fundamentalmente esmeraldas, frente al predominio del diamante en el ámbito internacional, y tallas simples y engastes embutidos, introduciéndose lentamente las innovaciones en el labrado de las piedras.

El comportamiento evolutivo de la joyería barroca española viene marcado por la fuerte vinculación del vestido y la joya. Las nuevas modas que aparecen en la

Francia de Luis XIII, en torno a 1630, recogidas en las pinturas de la época, nos hablan de una simplificación de la estructura del vestido y de la utilización de tejidos más ligeros como la seda. En la Corte española, el traje femenino se transforma escasamente, se siguen utilizando los grandes brocados y pesados guardainfantes, recargados de piedras y perlas. Pero, un siglo más tarde, la imposición de la moda francesa es un hecho, y la resistencia anterior se desvanece. Triunfa el traje francés de corpiño puntiagudo descotado, mangas abollonadas, faldas rectas y abiertas, luego drapeadas con polizón y larga cola[1]. Asociados a estos cambios hay que analizar las transformaciones, más o menos sutiles, de las joyas de pecho, sometidas al dictamen de la moda, no siempre caprichosa, encontrándose sujeta a los valores estéticos de la época así como a los distintos acontecimientos políticos, económicos e, incluso, a los descubrimientos tecnológicos.

La llegada de los Borbones supone la introducción tanto de nuevas ideas filosóficas y políticas, como estéticas en todas las manifestaciones artísticas, afectando claramente al vestido y a la joyería. En 1707, Felipe V había conseguido imponer la moda francesa en la Corte, desterrando, en primer lugar, la golilla de la indumentaria de los Grandes de España, con algunas excepciones como el duque de Medinasidonia. También Carlos III interviene sobre la moda con el dictado de algunas leyes, al igual que a los largo del siglo XVII lo habían hecho los Austrías, recordemos la Pragmática de 1611 por la que se prohibía la utilización de esmaltes en las joyas, y se dicta el tipo de piedras permitidas, así como las tipologías más adecuadas para el adorno del vestido de hombres y mujeres[2].

Las joyas de pecho femeninas hay que considerarlas, por su uso, joyas civiles de aplicación sobre la indumentaria[3]. Aunque algunas veces se suelen clasificar como broches, éstas no lo son, pues no se tratan de joyas articuladas que se prenden al vestido sino de piezas meramente ornamentales que se deben coser al tejido para sujetarse a éste, por lo que están provistas de pasadores interiores para facilitar la tarea. En la joya civil predomina el aspecto ornamental y complementario, escapándose cualquier vinculación devocional, pero la sociedad barroca española vive profundamente el hecho religioso, y en muchas ocasiones mezcla los aspectos ornamentales y devocionales en sus joyas. En el siglo XVII se las considera la pieza principal de los aderezos femeninos, y suelen denominarse *rosas* (lám. 1,a), definiéndose estructuralmente como piezas más o menos redondas, aunque en ocasiones adoptan formas ovaladas, de lazada o de corazón, pudiendo presentar morrión superior y colgante inferior. Se colocan centradas en el pecho, subiéndose al borde del escote

1 Véase B. COSGRAVE, *Historia de la Moda. Desde Egipto hasta nuestros días.* 2005.

2 J. SEMPERE Y GUARIÑOS, *Historia de luxo y de las leyes suntuarias de España.* Madrid, 1973, edición facsímil de la de 1788, pp. 144 y ss.

3 ARBETETA MIRA ha definido minuciosamente el modo de uso de las distintas tipologías de la joyería española en *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales.* Catálogo de Exposición. Madrid, 1998, pp. 16-20.





LÁMINA 1. *a) Detalle del retrato de María Luisa de Orleáns, Reina de España, realizado por José García Hidalgo, en 1688. b) Detalle del retrato de Bárbara de Braganza, Reina de España, realizado por Jean Ranc, en 1730.*

en el último tercio del siglo. Alhaja que a finales de siglo, y en los ambientes más refinados, tiende a expandirse, adquiriendo un perfil triangular, cuya base recorre la línea del escote del vestido, pudiendo tener varios cuerpos desmontables, y a la que se denomina *peto* (lám. 1,b), convirtiéndose en uno de los tipos más significativos del siglo XVIII. Las podemos apreciar a través de la pintura de la época, convertida en una de las fuentes de información gráfica más importante para la

investigación[4], junto a los grabados, los dibujos de libros de exámenes de maestría de los gremios de plateros y los dibujos de inventarios de joyas[5]. En España, se conocen hasta el momento el repertorio de los dibujos del Códice de Guadalupe, y algunas series en Madrid, Barcelona, Pamplona, Sevilla y Valencia, que han sido estudiados y publicados.

Una de las dificultades con las que nos encontramos al estudiar la joyería es la diversidad de términos utilizados para denominar una tipología, fruto de la propia indefinición de la documentación histórica que utiliza diversas nomenclaturas para un mismo tipo. Véase la cartela que acompaña al dibujo, folio 41r., del Códice de Guadalupe, en la que se utiliza indistintamente el término *brocamante* y *peto* para designar una joya de pecho de perfil triangular[6]. La diferencia, en algunos casos, se encuentra en la funcionalidad práctica que aporta al vestido como abrochar, o si se trataba de un mero complemento a éste. Así, el *brocamantón*, una joya de pecho, tiene la particularidad que sirve para abrochar el cuerpo del vestido, pero si es demasiado grande se puede confundir con el *peto* y si es pequeña con el *bairel*, joya que sólo adorna y no abrocha[7]. La unificación, la definición y el ajuste terminológico de las tipologías, junto con la catalogación y análisis de piezas y marcas, son algunos de los retos por los que hay que seguir trabajando.

Existen distintas variedades de *rosas de pecho*, si atendemos a su forma o a su estructura compositiva. En función de su estructura compositiva, pueden poseer ventana o no, pero todas están realizadas en oro o plata, en planchas caladas y retocadas a cincel, o con marcos de filigrana, enriquecidas con piedras o perlas que se engastan a boca cerrada, o embutidas. Cuando este tipo de joyas no presenta ventana, toda su atención compositiva se centra en su estructura calada de desarrollo

---

4 En la década de 1960, el profesor Hernández Perera pone de manifiesto el valor de la pintura como fuente para el estudio en este campo, con su artículo "Velázquez y las joyas". *Archivo Español de Arte* nº 129-132 (1960), pp. 251-286. Véase también M.J. SANZ SERRANO, "Las joyas en la pintura de Murillo". *Goya* nº 169 (1982); "Las joyas en los retratos reales de la Real Academia de Medicina de Sevilla". *Memorias Académicas de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Sevilla, año 1986.* Sevilla, 1986; "Las joyas en la pintura de Velázquez". *Goya* nº 277-278 (2000).

5 Sirvan de ejemplos algunos documentos y trabajos: *Códice del Joyel de Guadalupe o Descripción de las alhajas de la Virgen de Guadalupe, con noticias históricas, ca.* 1783. Archivo del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, Cáceres. *LLibres de Passanties.* Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona. J. SUBÍAS GALTER, "Los Libros de Pasantías". *Goya* nº 52 (1963). N. DALMASES, "La orfebrería barcelonesa del siglo XVI a través de los Llibres de Passanties". *Revista del Departamento de Historia del Arte* nº 3-4. Barcelona, 1977. T. JIMÉNEZ PRIEGO, "Un Códice de dibujos de joyas del siglo XVIII". *Iberjoya* nº 6 (1982). M.J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de la platería sevillana.* Sevilla, 1986. M.C. GARCÍA GAINZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona.* Pamplona, 1991. A. ARANDA HUETE, "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia". *Reales Sitios* nº 115 (1993).

6 El dibujo con su leyenda ha sido publicado por P. MÜLLER, *Jewels in Spain, 1500-1800.* Nueva York, 1972, p. 160, figura 243.

7 A. ARANDA HUETE, *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio.* Madrid, 1999, pp. 410 y ss.

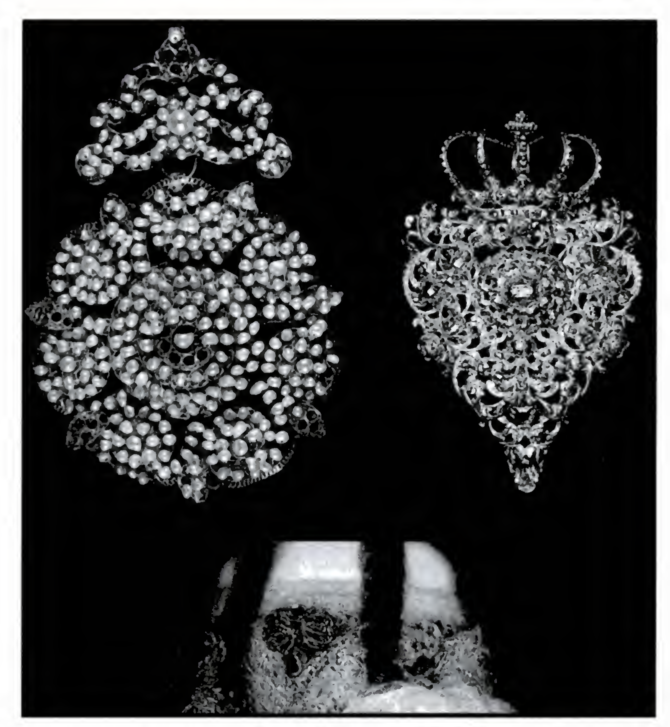


LÁMINA 2. *a) Rosa de pecho, hacia 1680. Museo Nacional de Artes Decorativas. b) Joya de pecho de la Virgen de Gracia de Carmona, hacia 1700. c) Detalle del retrato de María Luisa de Orleáns, realizado Juan Carreño de Miranda, entre 1680-1685.*

vegetal, más o menos determinado, de oro y con adornos de piedras. La ventana alude a la configuración central de la pieza; la *rosa* con ventana es aquella que su centro está ocupado por una gran piedra, un óvalo con distintos temas decorativos (normalmente de temática religiosa), o por una pequeña cajuela de cristal a modo de viril. La mayoría de las veces las escenas de tipo religioso se encuentran realizadas en esmalte "a la porcelana", rodeado de piedras o de aljófares, o se decora con pintura

o finas láminas de marfil o hueso tallado. Este modelo, que tipológicamente no se aparta de la joya de pecho, se distingue en los inventarios con una nomenclatura especial, denominándose relicario, o "guarnición".

Según el perfil de las joyas de pecho se pueden advertir tres modelos fundamentales. El que adopta claramente una forma redonda, o levemente ovalada, el que se compone con estructura de lazo con puntas más o menos entrelazadas y levemente curvadas hacia abajo, denominados *corbatas,* y ,por último, el que se configura en forma acorazonada. A estos tres hay que unir el de forma de canastillo o placa con flores en *tembladera,* donde predomina el uso del esmalte y la utilización de la esmeralda que demuestra el gusto de la joyería barroca española por el color. Pero este modelo en la mayoría de las ocasiones presentaba doble uso, como adorno de pelo, *airón,* y como joya de pecho, de ahí que lo extraigamos de la clasificación general. Son muy conocidos los ejemplares, de fines del siglo XVII y principios del XVIII, conservados en el Real Monasterio de La Encarnación en Madrid, y en el tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona (Sevilla)[8].

La *rosa* de pecho de forma más o menos circular, con o sin copete (lám. 2,a), tendrá un gran desarrollo a lo largo del siglo XVII, usada en muchas ocasiones sobre lazo de seda, tal como aparece en el retrato de la Infanta Margarita, realizado por Velázquez en 1659 y conservado en el Museo del Prado. Existen en el territorio español bastantes ejemplos físicos tanto el Museo Arqueológico Nacional como en el de Artes Decorativas, y en diversos tesoros marianos, con los que se podemos ver la evolución que han experimentado. En la primera mitad del siglo XVII, estas *rosas* se componen de un importante marco de cartones y elementos vegetales sobre cuyo centro suele albergarse una gran piedra con talla simple, y del que puede pender una gran perla, como el que porta Margarita de Austria, mujer de Felipe III, en 1606 en el retrato de Pantoja de la Cruz. A mediados del siglo y hasta los años setenta, las ventanas de estas piezas tienden a agrandarse y a mostrar temas religiosos, mientras que a finales de la centuria se achican, creciendo la importancia del marco, normalmente calado, de desarrollo vegetal claramente barroco como vemos en distintas piezas conservadas en algunos tesoros marianos andaluces, como el de la Virgen de Gracia de Carmona, el de la Asunción de Estepa o el de la Virgen de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda. Desde mediados del siglo XVII hasta bien entrado el siglo XVIII, este modelo puede presentar dos cuerpos, la *rosa*, propiamente dicha, redonda u ovalada, y el copete que puede adoptar diferentes formas, siendo las más habituales el lazo y la corona[9].

---

8 M.J. SANZ SERRANO, "El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona". *La Virgen de Gracia de Carmona*. Carmona, 1990, pp. 71-123, figura 29, p. 90.

9 Véase el dibujo de examen del platero Luciá Xuriguer, fechado en 1712, que forma parte de los *Llibres de Passanties,* de Barcelona, y el del Códice del Joyel de Guadalupe, fol. 47r, nº 1, del Real Monasterio de Guadalupe, Cáceres. Cfr. L. ARBETETA MIRA, ob. cit., pp. 170 y 157, respectivamente.

Muy abundantes son también las *rosas,* con o sin copete, realizadas en filigrana, cuajadas de aljófares que, ensartados en hilo metálico, recorren la superficie de la pieza. Muestran su centro elevado, a modo de chatón, rodeado de varias espirales concéntricas y tangentes que le confieren un aspecto floral. Varias piezas se conservan en el Museo Nacional de Artes Decorativas, y un excelente ejemplar posee de la Virgen del Rosario de Carmona.

Entre 1680 y 1685 Juan Carreño de Miranda retrata a María Luisa de Orleáns con una joya de pecho que presenta forma de lazo caído con varías lazadas, de la que pende una piedra en forma de lágrima (lám. 2,c), muy similar a la que se encontraba cosida en el desaparecido "manto de las setenta y ocho mil perlas" de la Virgen del Sagrario de Toledo[10]. Modelo del que apenas han sobrevivido ejemplares, aunque se encuentran muy bien representados en los libros de dibujos de exámenes. En el Primer Libro de Exámenes del gremio de plateros sevillanos, confeccionado entre 1699 y 1701, nos encontramos con distintas láminas de joyas a las que se denominan *corbatas*[11], tipologícamente idénticas a las joyas de pecho, pero en las que existe una variación en el diseño. Cercanas al *lazo*, presentan las puntas caídas y un desarrollo bastante horizontal, pesado y macizo, equilibrándose en ocasiones con un pinjante y con un pequeño copete en la parte superior. Sin duda, se pueden considerar modelos muy cercanos a los que en 1663, en París, publicara Gilles Légeré en su obra *Liures des ouurages d'orfeurerie*. El éxito del modelo en el ámbito español es extraordinario, utilizándose no sólo para las joyas de pecho, pues durante todo el siglo XVIII se consolida, con algunas variaciones, como joya colgante. El desarrollo de los grandes escotes hace que las joyas aplicables al cuello adquieran un gran auge, así como los pendientes a juego. El modelo comienza a transformase hacia 1700, presentando lazadas rectas dobles y finas, rematadas con adornos vegetales y de la que pende una cruz, normalmente griega, o una lágrima. A mediados de siglo vemos como las lazadas se elevan en perfecta simetría, tal como aparece en el dibujo de examen del platero catalán Carlos Bosch, en 1742, en el que se representa un lazo y zarcillos[12], o en el dibujo nº 3 del Libro de Exámenes del gremio de plateros sevillanos de 1754[13].

A finales del siglo XVII, las *rosas* de pecho evolucionan hacia formas acorazonadas que se acercan a la forma en "V" de los petos, con copete convertido en una corona (lám. 2,b); se realizan en oro con diseño de hojarasca y adorno de piedras preciosas. En Andalucía se conservan bastantes ejemplares en distintos joyeros marianos, todos de la primera mitad del siglo XVIII, entre los que podemos destacar

10 Joya descrita por S. PARRO, *Toledo en la mano*. I, Toledo, 1857, pp. 576-577. Cfr. P. MÜLLER, ob. cit., p. 135, figura 214.

11 M.J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos...* ob. cit., pp. 21-24, y figura 11.

12 Tercer Libro de Passanties, folio 960. Museo de la Historia de la Ciudad.

13 M.J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos...* ob. cit., pp. 127 y 128, figura 76.

el ejemplar que posee la Virgen de Gracia de Carmona[14], los que forman parte de los tesoros de la Virgen del Rosario de Antequera (Málaga)[15] y el de la Virgen de la Asunción de Estepa (Sevilla)[16]. Este último presenta la novedad de una ventana ovalada, en la que aparece una paloma, símbolo de la Santísima Trinidad, realizada en plata.

Dos variaciones sobre este modelo posee la Virgen de los Remedios de Antequera[17]. En primer lugar, una pieza en forma de triángulo invertido, de superficie calada con motivos vegetales simétricos provistos de pedrería, cuyo copete no es una corona sino una cruz de Jerusalén, que parece añadida. Pero lo más destacado es la utilización de pequeñas flores de pétalos muy abiertos esmaltados; cuatro descansan sobre la superficie calada, mientras otras cuatro se presentan en tembladera. Además, de los lados laterales cuelgan seis pequeñas lágrimas con esmeraldas y copete de flor de lis. Otra interesante pieza es la que, con el mismo lenguaje decorativo de superficie calada de desarrollo vegetal, introduce la forma de águila bicéfala coronada, con alas explayadas convertidas en sinuosos tallos adornados con esmeraldas, los cuales parten de una roseta central con piedra roja orlada de esmeraldas. El águila bicéfala, símbolo de la Casa de Habsburgo, se integra en la joyería como símbolo de prestigio, utilizándose, desde el primer tercio del siglo XVII, en distintas tipologías como medallas, joyas de pecho, colgantes o nudos de rosarios, pasando en el siglo XVIII a la joyería popular.

También en el tesoro de la Virgen del Rosario de Carmona[18] se han conservado dos joyas de pecho, de gran tamaño y forma triangular, sin coronar, realizadas en oro, esmeraldas y esmaltes. Los esmaltes, reservados para las flores que los adornan, son opacos y forman veteados de distintos colores en los pétalos, mientras que los estambres están tratados como esferillas blancas imitando perlas. Se complementan con flores en tembladera, montadas, como es habitual, sobre un vástago espiral flexible.

El cambio en la moda producido a finales del siglo XVII provoca que las tradicionales joyas de pecho evolucionen hasta convertirse, a principios del siglo XVIII, en un adorno de gran tamaño, que recorre el borde del escote, y, en ocasiones, se compone de varias piezas desmontables, que descienden en cascada hasta la cintura.

---

14 M.J. SANZ SERRANO, "El tesoro de la Virgen de Gracia..." ob. cit., pp. 88-89, figura 27.

15 L. ARBETETA MIRA, "La joyería española de los siglos XVI al XX". *Las Artes Decorativas en España.* Tomo II, Summa Artis nº 45, p. 237.

16 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "El tesoro de Nuestra Señora de La Asunción de Estepa. Las joyas barrocas". *Actas I Jornadas sobre Historia de Estepa.* Estepa, 1994, pp. 415-428, figura 3, p. 422.

17 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Joyas". *Patrimonio de la Virgen de Los Remedios.* Catálogo de la Exposición. Antequera, 1997, nº 7 y nº 6 del catálogo de joyas.

18 M.J. SANZ SERRANO, "Tesoro de la Virgen del Rosario en la Parroquia de San Pedro de Carmona". *Actas del III Congreso de Historia de Carmona. Carmona en la Edad Moderna.* Carmona, 2003, pp. 274-283, figuras 6 y 7.



LÁMINA 3. *Joya de pecho. Tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona. Primera mitad del siglo XVIII.*

En este último caso, cuando cubren casi toda la parte anterior del busto, se les suele llamar con el término francés *devant corseg*[19], mientras que cuando se compone de un solo cuerpo se les denomina *peto*, pectoral, sobrepeto o brocamante. Los *devant corseg* son piezas suntuosas y de gran valor material, adscritas al ámbito de la Corte. En España se conocen algunas por los inventarios del Palacio Real[20] y por las pinturas de la época. Se han documentado dos piezas de este tipo entre las joyas de María Amalia de Sajonia, con las que se retrató en varias ocasiones, tal como aparece en los retratos realizados, a mediados del siglo XVIII, por Giusseppe Bonito y Giovanni María dalle Piane "Molinaretto".

El *peto*, considerada una de las tipologías más significativas del siglo XVIII, es una joya de gran tamaño e importancia, de las que se han conservado bastantes ejemplos físicos, sobre todo en los joyeros marianos españoles. Se realiza en oro o plata, con numerosa pedrería, y con diseño de temas florales calados que irán evolucionando. Entre 1700 y 1730, predominan los motivos vegetales muy naturalistas, con la típica hojarasca barroca y flores con pétalos y pistilos esmaltados, mientras que a mediados de siglo los motivos vegetales se estilizan y aparecen entrelazos geométricos y cintas.

---

19 En Inglaterra se llama *stomacher*.

20 A. ARANDA HUETE, "Dibujos de joyas...", ob. cit., pp. 33-37.

La evolución estilística de esta tipología la podemos ver a través del análisis de algunos de los *petos* marianos andaluces más significativos. Aunque esta tipología es de origen civil, muchas de las piezas conservadas se encuentran formando parte de los tesoros de las Imágenes Marianas; algunas como fruto de donaciones devocionales[21] y otras realizadas ex profeso para la Imagen.

Los *petos* más abundantes son los que se ajuntan al modelo compuesto por un amplio cuerpo desarrollado a lo ancho, de hojarasca calada, con flor central esmaltada y gran profusión de piedras, fundamentalmente esmeraldas, pudiendo presentar, en ocasiones, lágrimas colgantes y flores en tembladera (lám. 3). El tipo corresponde al dibujo nº 3 del fol. 44v., del Códice de Guadalupe, publicado por Müller[22], y al ejemplar conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres, procedente del joyero de la Virgen del Pilar. Entre las piezas conservadas en Andalucía, destacan el de la Virgen de Gracia de Carmona y el de la Virgen de Consolación de Utrera.

La pieza de Carmona, estudiada por la doctora Sanz, es de estructura triangular, con desarrollo de tallos enrollados y carnosos, presenta flores de pétalos esmaltados y botón central de esmeralda, así como flores de remate en tembladera. El anverso se decora con cincelados temas barrocos de inspiración vegetal. En la actualidad, la joya tiene adosados una serie de elementos para agrandarla. Son piezas del mismo estilo, y distintas tipologías, como dos lazos de oro y esmeraldas, y varios hilos de perlas pequeñas e irregulares[23]. Por otra parte, la pieza que luce habitualmente la Virgen de Consolación de Utrera presenta una estructura que tiende a una expansión rectangular, en la que predominan los temas vegetales barrocos por excelencia, que parten de una gran esmeralda central, de talla simple y engaste embutido. No posee flores esmaltadas ni en templadera, pero si un numeroso conjunto de lágrimas que le confieren un aspecto muy suntuoso.

Una variante de este modelo es el ejemplar de la Virgen de la Asunción de Estepa, también de estilo puramente barroco (lám. 4). Se trata una pieza de gran suntuosidad, con estructura calada de tallos muy movidos, en la que adquieren gran protagonismo cuatro grandes flores de pétalos abiertos, una de ellas pinjante. Está realizada en oro, adornada con esmeraldas talladas en tabla, profundamente engarzadas, y con esmaltes opacos en rojo, amarillo, azul y blanco, que le aportan a la pieza un juego cromático muy característico de la joyería barroca española. En el reverso muestra tres letras (A, B, C,) que no hemos podido identificar[24].

---

21 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "El adorno con alhajas de las imágenes marianas en la Sevilla rural: las joyas de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Carmona". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 233-247; "Virgen de la Merced de la iglesia de San Pedro de Carmona y sus joyas del siglo XVIII". *Actas del III Congreso de Historia de Carmona. Carmona en la Edad Moderna*. Carmona, 2003, pp. 285-290.

22 P. MÜLLER, ob. cit., p. 161, figura 244.

23 M.J. SANZ SERRANO, "El tesoro de la Virgen de Gracia...", ob. cit., p. 114, figura 25.

24 M.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, "El tesoro de Nuestra Señora de La Asunción..." ob. cit., pp. 415-428, figura 2.



LÁMINA 4. *Joya de pecho. Tesoro de la Virgen de la Asunción de Estepa. Primera mitad del siglo XVIII.*

Sabemos del vínculo que desde el siglo XVIII posee la Imagen con el Marquesado de Cerverales, depositario y custodio de las joyas, desde su nacimiento en 1753 hasta 1991, año en el que se formó la Hermandad de la Virgen de la Asunción, a la que cedió su custodia. Es lógico pensar que en los fondos del Archivo del citado Marquesado existan documentos que aludan a Nuestra Señora de la Asunción y a sus joyas, pero, hasta el momento, la única referencia documental sobre el tesoro de esta Imagen se encuentra en un inventario realizado en 1906, en el que se pone de relieve la singularidad de las joyas, destacando muy especialmente esta pieza[25].

A mediados del siglo XVIII la joyería española comienza a experimentar ciertos cambios, abriéndose a las tendencias europeas, fundamentalmente francesas. No sólo van desapareciendo los motivos claramente naturalistas sino que también comienza un cierto abandono del uso de la esmeralda, piedra por excelencia de la joyería barroca, reservada, a partir de este momento, para determinadas tipologías y para la joyería más popular. Estas innovaciones las podemos apreciar en un *peto*

25 Archivo Arzobispal de Sevilla. Administración General. Legajo 1425 (1885-1913).



LÁMINA 5. *Joya de pecho. Tesoro de la Virgen del Valle de Écija. Segunda mitad del siglo XVIII.*

que pertenece al joyero de la Virgen del Valle de Écija, obra de la segunda mitad del siglo XVIII (lám. 5). La pieza de plata dorada, adornada con más de quinientos diamantes, es una joya con forma triangular, ligeramente convexa, formada a base de entrelazos geométricos y vegetales, en la que se aprecia una gran calidad técnica[26]. Se trata de uno de los ejemplares más significativos y novedosos de los conservados en los tesoros marianos andaluces.

A la luz del estado de la investigación actual resulta necesario seguir dando a conocer piezas y, sobre todo, resulta imprescindible fijar características y unificar la terminología. El poder acceder para su estudio a la importantísima cantidad de joyas conservadas en santuarios, cofradías e instituciones eclesiásticas, facilitaría el camino. Son estas instituciones las que deben abandonar ciertos prejuicios y miedos, colaborando con los investigadores para un mejor conocimiento, análisis y conservación del Patrimonio Artístico.

26 M. MARTÍN OJEDA y G. GARCÍA LEÓN, *La Virgen del Valle de Écija*. Écija, 1995, pp. 246-247, figura 57.

El ajuar de plata de la Catedral de Almería. Historia de su formación

Mª DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ
Universidad de Almería

Como ha escrito el profesor Jesús Rivas Carmona, la secuencia histórica que se registra en el desarrollo de la platería de una catedral sigue en todo un curso paralelo e interrelacionado con la configuración sucesiva de dicha iglesia mayor y su ornato, y esta común secuencia se advierte desde un principio[1]. Esta aseveración, realizada, por su parte, sobre la catedral de Córdoba, es también aplicable en el caso concreto de la catedral de Almería, cuya historia, en este punto, poco difiere de lo ocurrido en el resto de los templos catedralicios españoles. Partiendo de esta idea, abordamos el presente trabajo que se enmarca dentro del proyecto de investigación "Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía española y sus repercusiones en otras grandes iglesias"[2], y que está basado en parte de las investigaciones realizadas conjuntamente con la profesora María del Rosario Torres Fernández, publicadas en otros volúmenes de *Estudios de Platería*.

La catedral de Almería, dedicada a "...la Beatísima Virgen María, con el título de la Encarnación...", fue erigida por el cardenal primado de España, don Pedro

1 J. RIVAS CARMONA, "La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006.* Murcia, 2006, p. 634.

2 Referencia HUM2005-0526/ARTE, dentro del marco de Programas Nacionales de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, del Ministerio de Educación y Ciencia.

González de Mendoza, en un acto solemne presidido por los Reyes Católicos que tuvo lugar en la Alhambra de Granada el 21 de mayo de 1492. Para su instalación le fue asignada la mezquita mayor de la ciudad, situada en el corazón de la *madina* medieval, purificada y consagrada para la práctica del culto cristiano poco tiempo después de la ruptura de las capitulaciones firmadas en Baza, en diciembre de 1489, entre el rey don Fernando e Ibn Sa'd, *El Zagal*, según las cuales, y entre otras concesiones, los Reyes Católicos se comprometían a respetar los oratorios de los musulmanes vencidos quedando al arbitrios de éstos últimos las rentas para su sostenimiento. Sin embargo, el levantamiento de los mudéjares almerienses en el verano de 1490 dio al traste con los citados acuerdos, pasando las mezquitas a manos cristianas para ser consagradas al nuevo culto o, en su defecto, dadas a particulares y destinadas a usos diversos.

Fue así como durante casi sesenta años, hasta su probable traslado en 1551 a su actual emplazamiento, la catedral estuvo ubicada en la vieja aljama islámica, cuya singular arquitectura hubo de ser adaptada obviamente a la liturgia católica, acometiéndose una serie de reformas y transformaciones que le afectarían de manera considerable. En un primer momento, y tras el significativo gesto de cambio de orientación ritual del edificio, de la meridional, características de las mezquitas andalusíes, a la oriental, propias de las basílicas cristianas, se debieron acometer algunas pequeñas obras tendentes a adecuar, aunque de forma muy somera, los espacios islámicos preexistentes a las necesidades derivadas de una catedral como, por ejemplo, el emplazamiento del coro o la elevación del presbiterio, cuyas gradas se estaban construyendo por Juan Gómez de Carmona, primer maestro mayor de la catedral, en 1506[3].

Por lo que se refiere a la dotación mueble de la iglesia, ésta tuvo que ser en los primeros años muy exigua, constituida solamente por un pequeño conjunto de objetos imprescindibles para el culto. En este sentido, el viajero alemán Jerónimo Münzer, en su descripción de la mezquita-catedral almeriense, contenida en el relato de su *Viaje por España y Portugal*, efectuado entre 1494 y 1495, escribía que "...aunque en tiempos de los sarracenos ardía en el (oratorio) más de cien lámparas durante todo el día...", él sólo había visto "...arder ante el altar dos grandes lámparas con cristal de variados colores, que trajeron (los musulmanes) de la Meca de Arabia, donde estaba enterrado Mahoma...", sin detallar ningún otro tipo de decoración[4]. Esta pobreza de mobiliario, que podría entenderse considerando lo temprano de la fecha en que Münzer visitó Almería, difícilmente se explica cuando se comprueba que, casi cincuenta y cinco años más tarde, según consta en el inventario de 1551, redactado a propósito del traslado del culto a la nueva catedral, la dotación mobiliar de la primitiva capilla mayor, por ejemplo, sólo se había incrementado en todo este

3 Archivo Catedral de Almería (A.C.A). *Actas Capitulares*, Libro 1, fol. 56r-v.

4 J. MÜNZER, *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*. Madrid, 1951, p. 30.

tiempo con un retablo, una cruz de altar de madera dorada, un par de candeleros grandes de azófar, dos facistoles de hierro estañado y un portapaz igualmente de madera dorada, además de algunos frontales de damasco y terciopelo, un guadamecí y varias frontaleras[5].

Aunque la razón de tal desidia no se puede achacar a una sola causa, si tuvo mucho que ver con ella la indolencia del cabildo que, reacio a permanecer en la ciudad de Almería, a la que consideraba "...tierra muy hostil y peligrosa..."[6], hasta el punto de llegar a solicitar del emperador Carlos V, en 1522, el traslado de la sede catedralicia a "...otra çibdad, villa o lugar deste obispado..."[7], para huir del peligro de los moros, no parece que estuviese muy dispuesto a dotar a la iglesia con objetos suntuarios importantes, pese a que a él le correspondía por derecho atender con sus rentas a las necesidades derivadas del culto[8], optando por aplicar exclusivamente y por obligación las pocas rentas de las que disponía en financiar las obras que se estaban llevando a cabo en la antigua aljama, con el propósito de transformarla en un templo gótico al uso de la época, como así realmente ocurrió. En estas circunstancias, y en estos primeros años de andadura de la institución, la responsabilidad de dotar a la catedral de un mínimo ajuar de plata que dignificará el culto recayó en la figura de don Juan de Ortega (1492-1515), primer obispo de la diócesis, de origen burgalés e ilustre linaje, quién en algún momento indeterminado de su prelatura donó a la iglesia un lote de plata compuesto, entre piezas de altar y pontifical, por una cruz grande, una custodia, un incensario, una naveta con su cuchara, unas vinajeras, unas crismeras esmaltadas, un acetre grabado con sus armas y una inscripción, un vaso de plata para custodiar o guardar el Sacramento, un embudo, una cuchara para el óleo y el crisma, una lámpara, dos candeleros y un portapaz[9].

Todas estas obras han desaparecido y los datos que sobre ellas se tienen son insuficientes para precisar la totalidad de su origen y su cronología. Sin embargo, teniendo en cuenta el origen burgalés y la trayectoria personal del prelado, que antes de ocupar la sede almeriense ostentó, entre otros cargos, los de sacristán mayor, predicador y capellán de honor de los Reyes Católicos, miembro de su Consejo, arcipreste de Palenzuela, deán de Jaén, diputado general de la Santa Hermandad, abad de Fonseca y Santander y dignidad de la catedral de Burgos, ciudad en la que vivía y donde está enterrado en un bello sepulcro en la iglesia del convento de Santa

---

5 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "El Inventario de 1551 de la Catedral de Almería". *Cuadernos de Arte* nº XIX (1988), p. 153 y 155.

6 A.C.A. *Actas Capitulares*, Libro 1, fol. 119r. Cabildo de 20 de septiembre de 1508.

7 A.C.A. *Actas Capitulares*, Libro 1, fol. 126r. Cabildo de 14 de octubre de 1522.

8 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 498.

9 Véase: M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)" en J. RIVAS CARMONA (coord), *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 283-311.

Dorotea, labrado por Nicolás de Vergara en 1516, puede adivinarse que la mayoría de las piezas debieron de proceder de talleres castellanos, preferentemente burgaleses, dado el protagonismo de su platería en aquellos momentos[10]. Buena prueba de lo dicho es la altísima calidad de algunas de las joyas entregadas por don Juan de Ortega, entre las que destaca la magna cruz procesional gótica que sirvió, hasta su lamentable desaparición en la guerra de 1936, en todas las grandes solemnidades que se celebraban en la catedral almeriense. Labrada en plata en su color y plata sobredorada, presentaba en el cuadrón central del adverso un Crucificado y en el del reverso un Cristo atado a la columna, adornándose el castillete con seis figuras de bulto que personificaban apóstoles[11]. Pese a lo sucinto de su descripción, todo parece indicar que debió ser una cruz de filiación nórdica, en la línea de los modelos utilizados por el platero alemán Enrique de Arfe, opinión que se ratifica teniendo en cuenta lo declarado por Emilio Orozco Díaz, en un informe redactado el 3 de abril de 1939, en su calidad de Agente del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, en el que catalogaba la citada cruz como "obra digna de los Arfe"[12]. Menos ricas, pero igualmente muy interesantes, debieron ser otras piezas reseñadas en el listado de la plata del obispo Ortega, tales como "...una custodia de plata con su sobre copa dorada..." y un portapaz decorado con una efigie de la Virgen tallada en marfil y con tres piedras policromas embutidas, que sirvió en la catedral hasta el siglo XVIII.

Un segundo periodo en la historia de la catedral dio comienzo con el terremoto de 22 de septiembre de 1522 que destruyó parcialmente la ciudad. Poco tiempo después del suceso fue nombrado obispo de la diócesis el franciscano don fray Diego Fernández de Villalán (1523-1556), hombre poderoso y autoritario, el cual, con el apoyo de la Corona, emprendió la construcción de un nuevo templo catedralicio para cuya ubicación fue elegido el arrabal llamado de la *Musalla*, situado en la parte oriental de la ciudad. Los factores que impulsaron tal decisión se debieron, en parte, a los deterioros sufridos por el viejo edificio islámico a consecuencia del citado seísmo, pese a que estos daños no impidieron que siguiera en uso durante casi tres décadas más, aunque fueron razones de índole político y militar las que resolvieron el asunto, al considerar el emperador que Almería debía contar con una catedral "fuerte", es decir, fortificada, dado su papel determinante en la defensa de la costa del Reino de Granada y en los intereses de la política imperial en el Mediterráneo y Norte de África. Tampoco hay que olvidar el deseo del prelado promotor de la

---

10 A.A. BARRÓN GARCÍA, "La Platería en Castilla y León". *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid, 2000, p. 46.

11 La cruz fue reformada en 1663 por el platero Bernardo Manuel que le añadió "...una vara y poma..." nuevas.

12 La desaparecida cruz mayor de la catedral de Almería pudo ser parecida a la actual cruz de altar que se custodia en el Museo de la Real Colegiata-Basílica de San Isidoro de León, obra de Enrique de Arfe, datada en torno a 1518. Véase: M.V. HERRÁEZ ORTEGA, "Cruz de altar". *Kyrios*. Ciudad Rodrigo (Salamanca), 2006, pp. 331-332.

obra de ennoblecer la sede de su obispado con una construcción de gran categoría artística, de tal manera que, obtenida la autorización del emperador, el 17 de marzo de 1525, mandó iniciar inmediatamente la edificación, llevándose las obras a tan buen ritmo que a su muerte, acaecida el 7 de julio de 1556, el grueso de las mismas estaba prácticamente concluido, quedando por terminar la torre, el claustro, la sala capitular y las capillas laterales de la iglesia.

Durante estos años la inicial dotación de plata se fue incrementado muy tímidamente con algunas aportaciones de particulares, entre las que se pueden destacar la de una cruz de altar con la imagen del Crucificado y un cáliz de plata sobredorada adornado en la peana con tres figuras de serafines e igual número de rosas esmaltadas en azul, regalos del deán don Francisco Ortega, sobrino del obispo Juan de Ortega, en agradecimiento al cabildo por la sepultura que le había concedido en el crucero de la nueva catedral, de la que aún se conserva la losa sepulcral grabada con las armas de la familia; también, otro pariente del prelado, el prior don Sancho Ortega, dio a la iglesia dos bellas coronas de plata para el ajuar de la Virgen y el Niño que se veneraban en el altar mayor del templo. De notable calidad debió ser un cáliz de plata dorada con su patena donado por el bilbaíno Juan de Lezcano, capitán de la Armada de los Reyes Católicos, personaje a quién el cabildo había concedido licencia, el 21 de mayo de 1499, para erigir una capilla privativa, dedicada a Nuestra Señora del Rosario, o del *Rosell*, que llevaba aparejada derecho de sepultura y patronato. No parece que tal capilla llegara a construirse, o, al menos, no se hizo con anterioridad a 1520, ya que en un *Memorial* fechado el 20 de marzo de ese año, el licenciado Pedro Ochoa Ortiz de Careaga, primo y representante del capitán Lezcano, reclamaba al cabildo su levantamiento, teniendo en cuenta el tiempo que su representado la llevaba sosteniendo y la dotación que le había dado de "...cálices e patenas e vinajeras de plata y un frontal de terçiopelo y una capa de damasco blanco con çenefas de hilos de oro... e otros ornamentos e cosas..."[13]. Es de suponer que, con el traslado a la nueva catedral, la fundación quedara sin efecto, pasando su dotación al tesoro catedralicio, por lo que el cáliz que nos ocupa debió ser una pieza gótica de fecha, al menos, anterior a 1520.

Por otra parte, hacia la mitad del episcopado de Fernández de Villalán, una vez culminada la parte esencial de la construcción de la iglesia en la que había venido consumiendo la totalidad de los recursos disponibles, se comienza a constatar la preocupación de este prelado por adquirir ornamentos litúrgicos ostentosos, más acordes con la magnificencia que se pretendía dar al nuevo templo[14]. Prueba de ello

---

13 Archivo Histórico Provincial de Almería (A.H.P.A.). Protocolo 2, f. 252r. Escribano: Alonso de Palenzuela. Véase, también, M.I. JIMÉNEZ JURADO, "La capilla de Nuestra Señora del Rosario de la Catedral de Almería". *Almería en la Historia. Homenaje al Padre Tapia*. Almería, 1988, pp. 639-645.

14 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV..." ob. cit., p. 286.

es, por ejemplo, el magnífico y rico conjunto de ornamentos renacentistas citados en los documentos como "el terno nuevo que dio el obispo don Diego Hernández de Villalán". Conocido gracias al inventario de 1551, lo formaba, entre otras piezas, un frontal de brocado de cinco lienzos, tres de ellos trabajados en tela de oro sobre seda morada y los otros dos en terciopelo de dos alturas de color carmesí, además de una frontalera bordada en terciopelo y raso completada con una cenefa de terciopelo carmín sobre tela de oro y flocaduras de hilos de oro y seda verde. Entre las vestiduras hay que destacar un terno verde que constaba de casulla, dos dálmáticas y varias capas, todas "...de tela de oro sobre seda verde... con (cenefas)... labradas al romano...". Especialmente lujosa debió ser una de las capas del terno, que se describe en el inventario "...con su cenefa bordada sobre tela de oro carmesí (donde) va hecho un árbol con sus raíces abajo y frutos arriba... y (la) capilla de la misma bordadura con un árbol que lleva sus raíces y frutos labrados con algunos racimos, y no de uvas, sembrados de aljofar...". Dignas de mención son otras dos capas trabajadas en tela de oro sobre seda morada, la una, con "... su cenefa bordada sobre tela de oro bordada de plata carmesí con su retorcha de oro que dicen de pedrería de oro y con su capilla bordada de la misma manera...", y, la otra, con la cenefa bordada de "... serafines y Jesús con unos rayos de oro realzados... (y) una capilla de lo mismo con sus serafines (que) llevan guirnaldas con granos de aljofar..."[15].

Esta misma riqueza se advierte en la plata adquirida por aquellos años. Se puede citar un importante encargo, costeado por el cabildo, que le fue encomendado al platero Alonso de Valladolid en 1542, consistente en cuatro cetros cada uno de "...ocho cañones y ocho nudos con sus cabezas..." A este mismo artífice se deben dos grandes ciriales "...con siete cañones y su copa con cuatro sierpes pequeñas...", regalados por el obispo a la catedral por aquellas mismas fechas. En 1553 se adquirió un portapaz, denominado desde antiguo "del prelado", por estar reservado para las ceremonias en las que participaban los obispos, obra, igualmente, de Alonso de Valladolid, quién también ejecutó, en colaboración con el platero granadino Adrián Pérez, dos portapaces de plata en su color con "...sus imágenes de Nuestra Señora..." y una rica y bella cruz procesional, todo lo cual fue entregado en Granada en 1556. Por otra parte, a la autoría exclusiva de Adrián Pérez corresponden unas crismeras con sus ampollas del mismo metal y un cáliz de plata sobredorada con su patena, ambas piezas fechadas entre 1556 y 1557.

La casi totalidad de estas obras han desaparecido, al igual que el resto de la platería catedralicia catalogada hasta 1558, integrada, aparte de por las piezas ya nombradas, por un conjunto de seis cálices, un incensario y su naveta, una custodia para llevar el sacramento a los enfermos con su sobrecaja y una cruz con el Crucificado, otra caja para dar la comunión, un cetro para el pertiguero y "...un

15 Véase: M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "El Inventario de 1551..." ob. cit., pp. 145-146.

viril que está en el Sagrario del altar mayor para la procesión de los jueves. Es de plata y dorado (con) una luna quebrada con ciertas piedras de diversos colores. El pie que tiene es la sobre copa de la custodia...". Afortunadamente se conserva el notable portapaz renacentista de Alonso de Valladolid, un artista que llegó a ser platero de fábrica de la catedral de Granada. Realizado en plata dorada, presenta una estructura arquitectónica a manera de portada o retablo y alberga en su interior un relieve de la escena del Prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos. La cara posterior del portapaz va grabada con un elegante diseño que simula una hornacina avenerada bajo la cual se cobijan dos figuras masculinas semidesnudas, mientras que dos nuevos desnudos se insertan en el triángulo que remata la pieza, sentados y de espaldas al espectador, sosteniendo con unas de sus manos un pebetero y con las otras guirnaldas dispuestas *a candelieri*[16].

A la muerte del obispo Fernández de Villalán le sucedió en el episcopado don Antonio Corrionero (1558-1570), bajo cuyo mandato se terminaron los trabajos de la primera etapa constructiva de la nueva catedral, con el adecuado complemento del interior de la misma. El obispo Corrionero, con independencia de otras iniciativas suyas en este campo, contribuyó al aumento del ajuar de plata con las piezas de su pontifical entregada a la catedral tras su defunción. Sólo se conoce el listado de las mismas, a saber, una cruz de altar con su Crucificado, un hostiario, unas ampollas, un portapaz de plata sobredorada con un relieve de Cristo Resucitado, una bandeja grabada con las armas del prelado y un cáliz dorado con su patena adornado también con sus armas, aunque se ignora la cronología, el nombre de los plateros que las hicieron, así como el lugar de procedencia de todas ellas.

Por lo que respecta al resto del siglo XVI, la crisis social y económica que vivió el obispado de Almería a causa de la rebelión y guerra de los moriscos, acaecida entre 1568 y 1570, y sus consecuencias posteriores, interrumpió durante algunos años la lenta pero sostenida adquisición de objetos litúrgicos y de platería que se había venido llevando a cabo para la catedral. Prueba de ello es que solamente se han podido constatar nuevos ingresos de piezas a partir de 1581, ya bajo el mandato del obispo don Juan García (1580-1601),documentándose el encargo de una custodia al platero granadino Juan Ruiz, de una lámpara votiva para la capilla mayor realizada por el también artífice granadino Cristobal de Rivas, y de otra lámpara, igualmente para la capilla mayor, labrada por el orfebre Juan Serrano en 1591[17].

16 Para todo lo referente a este periodo de la platería catedralicia, véase: M.M. NICOLÁS MARTINEZ y R.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV..." ob. cit., pp. 283-311. En relación con el portapaz de Alonso de Valladolid, puede consultarse M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "El portapaz del obispo Fernández de Villalán de la catedral de Almería" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 349-359.

17 Véase: M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglos XV... " ob. cit., pp. 290-291.

El siglo XVII representó para la iglesia mayor de Almería, al igual que para otras catedrales españolas, la adaptación de su espacio interior a los enfoques litúrgicos y devocionales de la Contrarreforma[18]. Gran parte de esta responsabilidad recayó en la figura del salmantino don fray Juan de Portocarrero, obispo que fue de Almería entre 1603 y 1631 y a quién se debe, entre otras obras, la construcción de la capilla del Sagrario, levantada a sus expensas para instalar en ella el Santísimo Sacramento, que hasta entonces se venía adorando en la capilla funeraria de Fernández de Villalán, también llamada del *Santo Cristo*[19]. Otras empresas patrocinadas por este prelado en la catedral fueron la labra del retablo mayor del templo, cuya traza y ejecución se atribuyen a artistas próximos al círculo de Antonio de Vico y a los talleres de los escultores Bernabé de Gaviria y Martín de Aranda, y la realización de un nuevo Monumento del Jueves Santo encargado en 1625 al ensamblador Juan de Alfaro y al pintor Miguel de Toledo, que vino a remplazar a otro que, junto con el cirio pascual, todo obra de Juan de Orea de 1556, se perdió en el incendio que tuvo lugar el 22 de julio de 1608, en el cuerpo alto de la sacristía de la catedral almeriense[20].

En relación con la otra gran fiesta eucarística, la del Corpus Christi, el obispo mandó hacer con fondos de la Fábrica Mayor[21] unas andas de plata, de autoría desconocida y cronología anterior a 1623, descritas en el inventario de 1724 "...de cuatro columnas forradas en plata y asimismo los brazos forrados en plata, (y) su coronación se compone de cuatro pirámides y ocho barretas y encima su meseta con una cruz...", para que sirviesen conjuntamente a la catedral y al convento de San Francisco, a cuya orden pertenecía el prelado. Pese a no ser el legítimo propietario de la pieza, pues lo era el cabildo, Portocarrero otorgó una escritura de donación según la cual las andas debían de quedar depositadas en el convento franciscano, como de hecho ocurrió, ya que está documentado que en 1653 se le abonaron al platero granadino Bernardo Manuel ciertas cantidades de dinero por aderezar y blanquear "...las andas del convento de San Francisco...". Tras años de largas y amargas discusiones, el cabildo pudo recuperar la plena posesión de las andas en 1667, debiendo pagar a los frailes doscientos ducados por ello, aunque éstos se siguieron reservando el derecho de utilizarlas el día en que celebraban la fiesta del Santísimo Sacramento.

---

18 J.RIVAS CARMONA, ob. cit., p. 638.

19 M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La transformación barroca de la catedral de Almería. Arquitectura y ornamentación" en G. RAMALLO ASENSIO (ed), *Las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos.* Murcia, 2003, p. 272.

20 Ibidem, pp. 275-277.

21 En una declaración realizada por el obispo en Bacares (Almería), el 29 de julio de 1623, ante el escribano público Juan de Paco y Molina, se lee lo siguiente: "...Que las andas de plata que tenemos en nuestro poder en que se lleva el Santísimo Sacramento y el palio del Santísimo Sacramento y el Niño Jesús que está en nuestro estudio declaramos y confesamos ser de las fábricas...". A este respecto, véase: A. GIL ALBARRACÍN, *El templo parroquial de San Pedro, antigua iglesia de San Francisco de Almería.* Almería, 1996, p. 68.



LÁMINA 1. *Jarro de Pico.*

Al margen del culto eucarístico, se tiene constancia de que la totalidad de la plata, oro y joyas que pertenecieron al pontifical del obispo Corrionero fueron vendidas o fundidas para con sus beneficios mandar hacer unos candeleros y una cruz al artífice granadino Antonio de Villegas en torno a 1640. No se tienen noticias sobre la suerte corrida por aquellos, pero sí que la cruz no llegó a realizarse debido a una falta de entendimiento entre el cabildo y el orfebre que, en 1645, vendió la totalidad de la plata labrada destinada a la citada cruz[22].

También en fechas relacionadas con las del obispado de Portocarrero debieron ingresar en el tesoro catedralicio las tres piezas de platería castellana que a conti-

22 A este respecto, puede consultarse M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la catedral de Almería en su documentos (siglo XV..." ob. cit., pp. 300-301.

nuación se dan a conocer. La primera de ellas es un jarro de pico (lám. 1), de los denominados vallisoletanos[23], trabajado en plata dorada y cuyas características se corresponden fielmente con las comunes en este tipo de modelo. Presenta el cuerpo cilíndrico decorado en la parte alta con un friso entre boceles con adornos de ces y eses cruzadas, y en la parte baja con otro friso de menor tamaño entre líneas incisas, en donde no se advierte restos de ornamentación. El pico vertedor se eleva por encima de la boca y se adorna con un mascarón de viejo imberbe y velado, mientras que el asa, en siete y con voluta final, lleva adornos grabados de cintas y flores. En cuanto a su cronología, teniendo en cuenta otros ejemplos catalogados de parecidas características, podría datarse en los últimos años del siglo XVI o en los primeros del XVII[24]. La segunda pieza es un rico cáliz (lám. 2) de plata dorada, fabricado, posiblemente, en la primera mitad del siglo XVII, por algún orfebre adscrito al foco artístico de Valladolid o relacionado con la Corte, adornado con espejos ovales, en su momento esmaltados, y picado de lustre en la rosa, el nudo, el gollete y el pie[25]. La tercera es un elegante bernegal (lám. 3) de cuatro bocados, con asas de cartones con tres ces, cuyos gallones van interiormente ornados con motivos grabados de tipo floral. Esta última obra, de aproximadamente la misma cronología que el cáliz, sufrió en algún momento indeterminado del siglo XIX el añadido de una especie de copete desmontable fabricado en metal sobredorado, con forma de un enrejado de vides y pámpanos, de tal manera que la pieza con el sobrepuesto deja de ser una copa y se transforma en una vasija para administrar el agua del bautismo, tal y como se describe en el inventario de 1890, el primero que recoge su existencia, a cuyo propósito se lee "...una concha de plata sobredorada, para bautismo, con adornos formando parras y racimos de uvas..."[26].

El programa contrarreformista de dotación de objetos preciosos, destinados al mayor y mejor culto de la Sagrada Eucaristía, tuvo en la catedral almeriense otro momento de auge a partir de la segunda mitad de la centuria que nos ocupa. Con la intención de dotar a la iglesia de una custodia digna, el cabildo comisionó, en 1666, a don Fernando Charrán, que había sido racionero de la catedral de Almería y lo era entonces de la de Granada, para que concertase con Alonso Cano el diseño de la obra que habría de ser "muy jarifa". Pese a que un dibujo de la misma fue remitido a los capitulares en abril de ese mismo año, no llegaría a fabricarse por causas que se desconocen. Años más tarde, en 1672, la catedral pudo contar con

23 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcía, 2006, p. 106.

24 El jarro de pico mide 15'5 cm de altura, 20'6 cm de anchura y 11'5 cm de diámetro de boca. No tiene marca pero sí burilada. Se encuentra en regular estado de conservación, sigue en uso y se utiliza para contener el crisma.

25 El cáliz mide 25'5 cm de altura y 15'5 cm de diámetro de base. La pieza carece de marcas, como es frecuente en el siglo XVII, y su estado de conservación es aceptable.

26 El bernegal no tiene marcas. En la parte interior de la base presenta la siguiente inscripción: "nº 226-2 L (?) 2/4 (quebrado)".



LÁMINA 2. *Cáliz.*



LÁMINA 3. *Bernegal.*

una gran custodia dada en limosna por don Francisco Benavides Bazán y Pimentel, marqués de Santa Cruz, por lo cual y en agradecimiento el cabildo fundaría a su nombre una Memoria "...por razón de la Custodia de tanto valor y estimación que dicho Señor Marqués envió..."[27]. Curiosamente, tan preciada joya no aparece reflejada en el listado de objetos contenidos en los dos únicos inventarios que se conocen posteriores a su entrada en el tesoro catedralicio, los de 1724 y 1890, si bien se tiene constancia que en 1710 servía regularmente en el altar mayor de la iglesia. Posteriormente, en 1761, el cabildo "...atento a que la Custodia antigua de esta Iglesia se aya ya maltratada y muchas de sus piezas defectuosas..." decidió adquirir otra nueva al platero Joaquín Monzón, desconociéndose el destino que se le dio a partir de entonces a la pieza seiscentista[28]. Si se ha podido documentar que en 1809 fue entregada junto con otra serie de objetos a la Suprema Junta Central de la Nación, aunque finalmente fue extraída del lote ya que, en atención a su "hechura antigua", fue solicitada por el padre guardián del convento de San Francisco de

27 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la catedral de Almería en su documentos (siglo XV..." ob. cit., p. 288.

28 M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII" en J. RIVAS CARMONA (coord) *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 613.

Almería a cambio de otra más sencilla, subsanado la diferencia de peso entre ambas con otros objetos de plata aportados por aquel convento[29].

En cuanto al ornato del altar, se enriqueció con varios candeleros de plata, dos de ellos labrados en 1638 por Antonio de Villegas y otros seis blandones realizados por Bernardo Manuel en 1652. En 1666 se le encargó a Juan del Pino la composición de unas gradas para el altar mayor, que entregó en 1668 completadas con unas bolas para que les sirviesen de soporte. En 1671 se trajo de Granada un *frontalillo*, o sea un dosel para la custodia[30], costeado, en parte, con un depósito dejado por un antiguo canónigo magistral de púlpito, don Francisco Caballero. A raíz de la entrada de esta pieza el cabildo decidió contratar con otros plateros de aquella misma ciudad, probablemente Rodrigo de Cisneros e Ignacio Rodríguez, la labra de unas nuevas gradas y atriles, por lo maltratadas que estaban las marcadas por Juan del Pino, además de unas gradillas, todo "nuevamente de plata de la misma hechura y labor que tiene el frontalillo...", obras que estaban concluidas para diciembre de 1671. Completando este magnífico montaje de platería, en 1675 se acordó con los artífices Bartolomé de Heredia y Juan de Villa la adquisición de un magno frontal de plata que fue costeado por los señores don fray Alonso de San Vitores y don Francisco de Luna, que habían sido obispos de Almería y lo eran entonces, respectivamente, de Zamora y Coria, además de por el ya citado canónigo magistral, aplicándose también parte de los caudales de las obras pías del obispado y el dinero obtenido por la venta de un brocatel y una alfombra, todo ello debido al alto coste del frontal que fue de 18.440 reales de vellón.

La llegada a la diócesis del obispo don fray Manuel de Santo Tomás (1707-1714) supuso el comienzo de la gran transformación barroca de la catedral, cuyo punto de partida hay que situarlo en la remodelación de la capilla mayor[31]. En 1708 el cabildo tomó el acuerdo de abrir cinco arcos en el presbiterio con la consiguiente transformación radical de este espacio, que pasó de ser un recinto poligonal cerrado de tradición medieval a otro abierto en sentido radial, inspirado en el modelo siloesco de la catedral de Granada[32]. A consecuencia de estas obras se desmontó el retablo armado en época del obispo Portocarrero, quedando como exorno de la capilla dos grupos escultóricos formados por un Calvario y una Anunciación, ambos procedentes de la máquina del XVII, y un tabernáculo de plata ejecutado por el artífice de origen levantino Lucas González Rodríguez, mandado hacer para

29 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX). El declive de un tesoro" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, p. 368. El convento de San Francisco fue desamortizado en 1837 con todo su contenido mueble, aunque se desconoce la suerte corrida por la custodia.

30 J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 521.

31 M.R. TORRES FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 280.

32 Ibidem, p. 281.

exponer "...el Santísimo Sacramento en el Jueves Santo y en los demás días que eran necesarios sobre el trono y gradas de plata que tiene esta Santa Iglesia...". La pieza, hoy desaparecida, que aparece descrita en el inventario de 1724 como "...una urna de plata...con cuatro vidrieras labradas de buril para manifestar el Santísimo en que se deja ver en todas partes, que se compone de cuatro columnas y por pirámides cuatro jarras que tienen cuatro asas cada una de ellas y por coronación cuatro serafines con cuatro medias granadas y su corona con su crucecita arriba...", estuvo concluida para septiembre de 1710 pagándosele al orfebre la cantidad de 7.871 reales de vellón por acabar y entregar el arca que se hizo "...para la Custodia grande del Santísimo Sacramento que está en el Altar mayor...", en clara alusión a la joya regalada por el marqués de Santa Cruz en 1672. También, en 1709, se le encargaría a este mismo platero dos nuevos candelabros y en 1713 una gran lámpara de plata, todo para el presbiterio de la iglesia.

El adorno de la capilla mayor alcanzó su punto culminante en tiempos de don fray Gaspar de Molina y Rocha (1741-1760) con la ejecución de ocho grandes lienzos sobre la vida de la Virgen pintados, entre 1755 y 1775, por Antonio García Puerta. Las pinturas van encuadradas por unos ampulosos marcos tallados por el bastetano Andrés Alós, precisamente el mismo artista a quién se debe el dibujo de unas andas para el Corpus firmado en 1756. En los documentos no consta el que se hicieran las hechuras de dichas andas, pero sí que en 1757 se pagó cierta cantidad de dinero a un platero de Granada por hacer una custodia de altar con adornos de plata para poner "...(en) el tabernáculo... en que se manifiesta el Santísimo a fin de que el día del Corpus salga su Majestad con la posible decencia...". A tenor de lo reseñado en la actas capitulares, debió ser una pieza de notable dimensiones en cuanto que, en 1790, se acordó hacer una mesa para transportarla por "...el excesivo peso de la Custodia que sirve para el día del Corpus... (porque) era imposible encontrar presbíteros que la llevasen a hombros"[33].

Un hito destacado en la formación y aumento del ajuar de plata de la catedral tuvo lugar durante el episcopado de don Claudio Sanz y Torres (1761-1779), a cuya munificencia se deben obras tan importantes como la construcción del órgano barroco de la epístola, del trascoro, del tabernáculo, de los púlpitos del altar mayor y de la remodelación y adorno de la capilla de San Indalecio[34]. Prácticamente terminadas todas ellas, el obispo promotor donó un notabilísimo conjunto de ornamentos y

33 M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, ob. cit., p. 599.

34 El órgano se data en 1768 y es obra de Leonardo Fernández Dávila. El trascoro de la catedral, construido entre 1772 y 1776, y el tabernáculo del altar mayor, de entre 1773 y 1776, ambos ejecutados en piedras duras, son obras de Ventura Rodríguez, autor de las trazas, y del arquitecto Eusebio Valdés y el escultor Juan de Salazar. Los púlpitos, de 1778, se deben a Eusebio Valdés y Juan de Salazar. Por su parte, en la remodelación y adorno de la capilla de San Indalecio, situada en el extremo sur de la girola, intervino el maestro mayor de escultura del obispado, Antonio de Testa, autor de los tres retablos de la capilla, ejecutados entre 1781 y 1782. Fueron destruidos en 1936. También desapareció en la contienda la escultura de San Indalecio que presidía la capilla, obra de Francisco Salzillo, fechada en 1781.

objetos de plata que fueron adquiridos con el sobrante de un depósito de sesenta mil ducados aplicado por su persona para la construcción de las obras anteriormente citadas. Cabe destacar un terno rojo de primera clase "...bordado de realce de oro y del mejor gusto..."[35], encargado, según la experta opinión de Manuel Pérez Sánchez, a obradores madrileños, aparte de un soberbio lote de piezas de plata cordobesa con las que tributar "...a Jesucristo con más solemnidad el divino obsequio...".

La más excepcional de estas joyas es, sin duda, el arca de Jueves Santo, obra de Damián de Castro, punzonada y contrastada por el mismo artífice y datada en 1777 ó 1778. Labrada en plata en su color, fundida, cincelada y repujada sobre un alma de madera, exhibe una rica y elaborada ornamentación que recubre todo su exterior, con escenas alusivas a la Eucaristía y a la Resurrección de Cristo que llena de simbolismo a la pieza. Para magnificar el aderezo del altar mayor, el obispo también le encargó a Damián de Castro un juego de candelabros de plata y su cruz correspondiente, muy ponderado en los documentos por su excelente factura, así como un juego de ciriales, unos cetros y una cruz procesional, todo desgraciadamente perdido en la contienda de 1936. Otra pieza cumbre de la platería eucarística del Setecientos en la catedral de Almería es la bella custodia de plata sobredorada adquirida al platero Antonio de Santa Cruz y Zaldúa en 1777 ó 1778. El pie va decorado con relieves de iconografías cristológicas inscritos en cartelas enmarcadas por tornapuntas y rocallas, mientras que el sol se enmarca con racimos de vides entrelazadas con espigas y cuatro motivos ornamentales de nubes, tres de los cuales presentan dos cabezas enfrentadas de angelitos, todo ello sobre ráfagas de rayos[36].

A partir de la adquisición de estas magníficas obras, serían constantes las entradas de piezas de platería cordobesa en la catedral de Almería. Se documentan encargos a Antonio Ruiz, de los que se conservan un copón de 1768, una bandeja rococó de plata en su color, que formaba pareja con otra hoy desaparecida, fechada en 1779, y algunas piezas de una importante remesa de plata en cuyas labras también colaboraron otros orfebres, entre ellos, Rafael Juan de Aguilar y Cueto, formada por ciriales, incensarios, campanillas, navetas, cálices, vinajeras y varios cetros. Antonio Ruiz también figura como autor de dos atriles de plata blanca que aún se utilizan en las ceremonias de las fiestas solemnes de la catedral. Adornados con los relieves de un jarrón de azucenas, emblema de esta iglesia mayor, lleva su marca y la del contraste Mateo Martínez Moreno, datándose por la cronológica en 1797. Del anteriormente citado Rafael Juan de Aguilar, un platero muy solicitado por el cabildo almeriense, se custodian en el tesoro catedralicio dos portapaces de 1797 con la efigie de la Inmaculada, tres grandes ánforas para la bendición de los

35 A.C.A. *Actas Capitulares,* Libro 43, f. 10r-v.

36 Para todo lo referente a estas obras y para el resto de la platería cordobesa conservada en la catedral, puede consultarse: M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "Platería cordobesa en la catedral de Almería" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006.* Murcia, 2006, pp. 513-526.

santos óleos marcadas en 1800, y el recuerdo de dos grandes lámparas de plata que sirvieron en el altar mayor del templo hasta su desaparición en la guerra civil de 1936, cuyas hechuras se deben al maestro cordobés y el diseño al pintor almeriense Luis José Burruezo, fechadas en 1803 y 1804.

Aunque la mayor parte del enriquecimiento del patrimonio de platería de la catedral en la segunda mitad del siglo XVIII se debió al concurso de los orfebres cordobeses, hubo también cierto aporte de plata procedente de otros centros, fundamentalmente de la villa y corte. Tal vez se debiese al gusto del prelado don fray Anselmo Rodríguez (1780-1798) que prefería para su iglesia obras ejecutadas por "artífices de Madrid por serlo de mejor nota"[37], como lo demostró al apoyar incondicionalmente al arquitecto ilustrado y de origen madrileño Juan Antonio Munar, autor del claustro neoclásico de la catedral, frente a las pretensiones más conservadoras del cabildo, decididamente partidario de un maestro de formación más tradicional.

De lo que debió ser un lote considerable de piezas madrileñas acumuladas desde finales del siglo XVIII y durante todo el XIX, sólo se ha podido identificar una cazoleta para los santos óleos que lleva las marcas de la villa y corte de Madrid sobre la cronológica 83 y el punzón J. R. / MRNZ[38], y un interesante relicario neogótico (lám. 4) debido a Francisco Moratilla, de fecha incierta, aunque lógicamente realizado entre 1830 y 1873, años, respectivamente, de su aprobación y de su fallecimiento[39]. Todos los demás objetos que pudieran haber existido es de suponer que se perdieron durante las requisas, saqueos y desamortizaciones habidos a lo largo de los siglos XIX y XX, en donde la platería española sufrió su más brutal devastación[40].

A las dificultades internas sufridas por la iglesia de Almería durante la centuria decimonónica, debidas a la precariedad económica de la mitra, se unió el impacto de otros factores externos de todos conocidos, como, por ejemplo, los sucesivos expolios, que habrían de confluir negativamente en el normal desarrollo de la institución y, sobre todo, en su tesoro, reducido en este siglo hasta un extremo de imposible recuperación y cuyos efectos aún se dejan sentir en la actualidad[41]. Tras la primera

---

37 A.C.A. *Actas Capitulares*, Libro 47, fols. 300v-301r. Puede consultarse, también, M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, ob. cit., p. 602.

38 La cazoleta mide 32 cm de largo y 7'5 cm de diámetro del cazo. Las marcas son escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre 83 y J.R / MRNZ, aunque la primera R es algo indefinida; burilada en la parte posterior del mango. Se registra en el inventario de 1890 como "...una taza de plata con cuchara para el crisma del Jueves Santo y un cucharón de plata para mezclar el Santo Crisma...".

39 Es de plata en su color. Mide 50 cm de alto y 16 cm de diámetro de pie. Va marcado con escudo coronado con osa y madroño y castillo, ambas sobre cronológicas frustras, y F / MORATILLA.

40 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, ob. cit., p. 503.

41 Para todo lo referente a este periodo en la catedral de Almería, puede consultarse: M.M. NICOLÁS MARTINEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, "La platería y los plateros en la catedral de Almería en sus documentos (siglo XIX)..." ob. cit., pp. 363-380.



LÁMINA 4. *Francisco Moratilla. Relicario.*

incautación "por vía de donativo" ordenada por los Reyes de España en 1795[42], la invasión francesa y sus consecuencias introdujeron la segunda causa de expolio del tesoro catedralicio almeriense. En cumplimiento de la Real Orden de la Suprema Junta Central, de fecha 4 de abril de 1809, sólo se entregó una reducida serie de objetos en atención a "...la notoria pobreza de esta iglesia y al hecho de haber dado el sobrante de su plata en el año de 1794 (sic)..."[43]. Las expectativas no alcanzadas por la Junta Central en la consecución de fondos obtenidos a través del cauce abierto por el anterior decreto, forzaron la promulgación de una segunda Real Orden, de fecha 17 de diciembre de 1810, que llevaría al cabildo a entregar un nuevo lote de piezas. Una tercera entrega de objetos al gobierno de la nación tuvo lugar como consecuencia del decreto promulgado en Sevilla, el 21 de mayo de 1823, mediante el cual se obligaba una vez más a enviar inmediatamente a la Casa de la Moneda para su acuñación, las alhajas de oro y plata que no fuesen absolutamente necesarias a las iglesias. Otro golpe habría de recibir el esquilmado acervo de la plata de la catedral como consecuencia de la desamortización de Mendizabal de 1837, incautándose el gobierno de un nuevo lote de piezas, muy modesto en este caso dado el estado de precariedad en que por aquellas fechas se hallaba el tesoro de la iglesia mayor. A todo ello hay que unir la lógica consunción de los objetos o su perdida por ventas o por hurtos sacrílegos, desapareciendo durante este siglo todo tipo de piezas, custodias, cruces, lámparas, cálices, patenas, vinajeras, candeleros, candelabros, fuentes, pértigas, varas de palio, incensarios, navetas, vinajeras, sagrarios, relicarios..., algunas de dificil identificación, pero otras debidas a la autoría de plateros como, por ejemplo, José Aznar, Joaquín Fernández, Diego García, Sebastián de Salas o Joaquín García Heredia, aparte de los otros artífices ya citados en el texto.

La llegada a la sede del obispo don Anacleto Meoro (1848-1864) supuso una cierta recuperación en la adquisición de objetos de culto para la catedral. Uno de los primeros encargos fue la compra de un conjunto de piezas de plata inglesa formado por seis candeleros y una cruz para el altar mayor, además de varios incensarios con sus navetas y dos portapaces, todo adquirido en 1857 al taller "Casa Francisco Ysaura" de Barcelona. Unos años más tarde, en 1860, el obispo costeó una urna-tabernáculo de plata para colocar en ella las reliquias de San Indalecio, patrón de la diócesis, que se veneraban en la capilla del santo, a los pies de la imagen que tallara Francisco Salzillo en 1781. La destrucción en 1936 de todo el contenido mueble de este espacio sacro, supuso la desgraciada pérdida de la urna citada, aunque tal vez se conserve el contenedor de la reliquia, pieza donde se advierte, aunque muy frustra, la marca de un castillo. Otras piezas que entraron en el tesoro por aquellos

42 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "Formación y perdida de un patrocinio. La platería de la catedral de Granada" en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, p. 559.

43 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ. "La platería y los plateros de Almería en sus documentos (siglo XIX)..." ob. cit., p. 368.





LÁMINA 5. *Antonio Giménez. Cetro. Marca de Almería.*

años fueron un cáliz de José Séller, otros dos bellos cálices franceses regalados por la reina Isabel II a la catedral y al obispo Meoro con motivo de la visita efectuada por la soberana a la ciudad de Almería en 1862 y, un templete para la procesión del Corpus Christi encargado en 1885 a la casa catalana "Hijos de Ysaura, realizado en bronce dorado y en estilo neogótico, lamentablemente también desaparecido.

Con independencia de todo lo anterior, entre la plata conservada del siglo XIX se hallan unos modestos cetros (lám. 5) que tienen el valor añadido de ser las únicas piezas, de las estudiadas hasta ahora, marcadas con el punzón de la ciudad de Almería. La identificación de la marca que aquí se da a conocer ha sido posible gracias al trabajo conjunto de los miembros del proyecto de investigación dentro del cual se incluye este artículo[44], y está compuesta por una cruz griega entre cuyos

44 Mi agradecimiento a Jesús Rivas Carmona, Manuel Pérez Sánchez, Mª del Rosario Torres Fernández y Javier Nadal Iniesta.

brazos se leen, con bastante dificultad, las letras A.L.I.A. El artífice de estos cetros fue el platero almeriense Antonio Giménez, que se documenta trabajando para la catedral a partir de 1850 y que debió también ostentar el cargo de fiel contraste de la ciudad, ya que las piezas van doblemente punzonadas con su nombre, siendo, uno de ellos, supuestamente, el de su marca personal y el otro el de la contrastía, aunque en el estado actual de la investigación no es posible conocer la correspondencia de cada punzón, formados con las leyendas, respectivamente, de A/GIMENEZ y GIMENEZ[45].

Por lo demás, son muy pocas las piezas de interés con las que se ha enriquecido el ajuar de plata de la catedral durante el siglo XX. Sólo cabría citar el lote formado por un cáliz, una jarra y una bandeja regalado por el clero almeriense en 1921 al obispo don Vicente Casanova y que proceden de talleres valencianos. También la actual custodia procesional del Corpus Christi realizada en 1859 en los talleres Puigdoller de Madrid[46].

---

45 Nuevas noticias sobre Antonio Giménez sitúan el año de su nacimiento, probablemente, en 1803, ya que en el censo municipal de 1859 contaba con 56 años. Estaba casado con Teresa Romero y tenía 5 hijos. Ver: A.M.A. Censos. Leg. 584.

46 Véase: J. NADAL INIESTA. "Las custodias catedralicias del siglo XX. Un capítulo de platería historicista" en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos.* Murcia, 2003, pp. 554-558.

Los otros usos de las custodias procesionales

JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia

La función de las obras de arte resulta una cuestión fundamental para comprenderlas[1], incluso se trata de un aspecto tan decisivo como para determinar su específica configuración, o sea su tipología[2]. En suma, se convierte en una consideración de especial importancia a la hora de estudiar y analizar la creación artística y las tipologías inherentes a la misma y, de hecho, existen aportaciones modélicas al respecto, que ponen de relieve la significación de tales planteamientos[3].

Función y tipología forman un binomio estrechamente interrelacionado, que en última instancia remite a un determinado contexto histórico y sus propias circunstancias, lo que con toda lógica da mayor sentido de lo que supone el mero uso o la simple configuración. Por tanto, función y tipología deben contemplarse desde esta perspectiva, desde la cual se entiende mejor la específica incidencia de cada época histórica así como los cambios operados de una a otra, que pueden determinar que dentro de una misma función acabe produciéndose una evolución en la tipología

1 Este trabajo se inserta en el proyecto "Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía española y su repercusión en otras grandes iglesias" (Referencia HUM2005-05226/ARTE), dentro del marco de Programas Nacionales del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, de Ministerio de Educación y Ciencia.

2 La relación de función y tipología, por lo menos en lo que se refiere a la arquitectura, es bien analizada por G.C. ARGAN, *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, 1973, pp. 31-33.

3 Una aportación fundamental en este sentido es el libro de N. PEVSNER, *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona, 1979. Igualmente importante resulta W. BRAUNFELS, *La arquitectura monacal en Occidente*. Barcelona, 1975.

cuando no aparecen nuevas funciones o caen en desuso otras y con ellas las propias tipologías. Incluso puede que se opere un proceso de adaptación de viejas tipologías para nuevos y distintos destinos, o sea que tipos ya codificados para unas concretas funciones pasen a servir a otros usos, sin que ocurra una verdadera invención[4]; es el resultado de aprovechar, según los valores e intereses de cada circunstancia histórica, las ventajas y las utilidades que se derivan de los tipos consagrados o de su propio prestigio y reconocimiento. Evidentemente, la relación de función y tipología ofrece un panorama con múltiples posibilidades, en el que aun cabe contemplar la realidad de que una misma obra se adecue a diversas funciones; mejor dicho, que una tipología vinculada a una función preferente admita otras al mismo tiempo, dándose así una peculiar coexistencia. De una u otra manera, la pluralidad de servicios se impone en la historia de las tipologías y, ciertamente, acrecienta su interés.

Aunque los estudios de función y tipología tienen su significación en el campo de la arquitectura[5], no menos en el arte de la platería, el cual proporciona un magnífico ejemplo al respecto. Ciertamente, estas cuestiones se han convertido en unas de las más atendidas en los estudios de platería y con frecuencia se contemplan como fundamentales si es que no se convierten en verdaderas protagonistas de los mismos[6]. Con ello sólo se reconoce la importancia que en dicho arte tienen, tanto por su cantidad como por su variedad, sin olvidar la especial relevancia alcanzada por algunas de ellas[7]. Pero no sólo hay que destacar estos aspectos sino también la pluralidad de servicios antes comentada, que en el caso de la platería se hace particularmente característica, enriqueciendo así la historia de su utilización.

En efecto, las obras de plata pueden ser piezas multiusos, válidas para varios cometidos, a veces de naturaleza muy distinta. De este modo ofrecen mayores posibilidades de vigencia en su uso y hasta evita que pierdan utilidad, contribuyendo a que no se conviertan en un arte muerto y sin sentido. Entre las razones que justifican tal pluralidad funcional, desde luego, cabe señalar la propia riqueza material y artística de la obra de plata. Lógicamente, su valor invita a no desechar o a dar otro empleo, cuando no su costo y relevancia aconsejan una amortización o un aprovechamiento compartido para varios usos.

---

4 G.C. ARGAN, ob. cit., p. 34.

5 Así lo acreditan los libros de Pevsner y Braunfels antes citados.

6 Entre otros ejemplos, resultan muy ilustrativos los trabajos de C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción". *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001 y M.C. HEREDIA MORENO, "De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, 2002. Asimismo el catálogo de la exposición, con textos de J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006.

7 En este sentido no deja de llamar la atención que incluso sean objeto de reflexión y codificación en la literatura artística, caso de tratado de Juan de Arfe, *De Varia Commesvración para la Esculptura y Architectura*.

Con frecuencia, puede suceder que una pieza, en parte o en su totalidad, sea reutilizada para otra función con algún arreglo para adaptarse mejor a la misma. Esta clase de transformación se aprecia muy bien en el caso de los relicarios. La necesidad de colocar una reliquia venerada en un digno recipiente llevó en ocasiones a aprovechar obras de platería para tal menester, aunque originariamente respondieran a una tipología diferente. Entre otros, puede ser representativo al respecto un relicario de la parroquia de San Mateo de Lucena, en la provincia de Córdoba[8]. Su base estrellada y elevada y también su nudo a manera de manzana aplastada con medallones de esmalte revelan una creación gótica tardía, que notoriamente desdice del relicario superior, resuelto como especie de viril circular con unas chapas caladas y recortadas en cruz, todo ello de estirpe manierista. Tan evidente diferencia entre una parte y otra manifiesta con rotundidad que la estructura inferior de un viejo cáliz fue aprovechada para montar el nuevo relicario tiempo después.

No menos corriente resulta el hecho de que una determinada pieza, sin mayores cambios ni transformaciones, pase de uno a otro destino. Esto se hace particularmente cierto con las ricas obras civiles, las cuales precisamente por esa riqueza pueden acabar en los ajuares eclesiásticos, como objetos muy dignos para el culto religioso. Por lo común se transferían de lo doméstico a lo sagrado gracias a las donaciones o los regalos de grandes personajes, en razón del apego de dichos personajes a una concreta iglesia o de su obligación en dotarla como patronos o titulares. Un caso frecuente fue el de los obispos, que legaron a sus catedrales piezas de su propio patrimonio personal, como los jarros, las fuentes y bandejas[9]. Hay testimonio de ello en muchas catedrales, desde Oviedo a Granada. En esta última, por ejemplo, se conocen las obras de esa naturaleza vinculadas a los arzobispos don Martín de Ascargorta y don Manuel Moscoso y Peralta[10]. Pero aún pueden citarse otros muchos casos, como los de esas especiales arquetas profanas que terminaron en unas u otras iglesias para uso como arcas eucarísticas del Monumento de Jueves Santo. Piezas tan extraordinarias solían ser donadas por gente muy principal, generalmente patronos de la nobleza o grandes eclesiásticos relacionados con una fundación religiosa. A lo primero responde la arqueta renacentista de la parroquia de Fuensalida, en la provincia de Toledo, cuya primitiva función civil queda más que evidente, en tanto que lleva figuraciones del Juicio de Paris. Se sabe que en las postrimerías del Quinientos fue obsequiada a dicha parroquia por el conde titular de esa localidad, el comendador López de Ayala. Una segunda arqueta a considerar es otra con re-

8 J. BERNIER LUQUE, M. NIETO CUMPLIDO, J. RIVAS CARMONA, F. LÓPEZ SALAMANCA, D. ORTIZ JUÁREZ y F. LARA ARREBOLA, *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. T. V. Córdoba, 1987, p. 119.

9 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función..." ob. cit., p. 152 y Y. KAWAMURA, *Festividad del Corpus Christi en Oviedo*. Oviedo, 2001, pp. 41-42.

10 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La orfebrería" en L. GILA MEDINA (coord.), *El libro de la Catedral de Granada*. Granada, 2005, vol. I, pp. 585-586.

presentaciones de los triunfos del emperador Carlos V, también renacentista, que el cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas incluyó en la dotación del convento fundado por él en Alcalá de Henares, de monjas cistercienses[11].

Estos cambios de función de una pieza no son exclusivos de las de tipo civil, pues también en las propias del culto se advierte una transmutación de su uso, aun cuando se mantuvieran dentro del servicio religioso. Muy representativo en este sentido es el llamado hostiario o pequeña caja eucarística, que en origen servía para guardar las Sagradas Formas en el sagrario, aunque tal función quedó desplazada al hacer su aparición para tal menester el copón, quedando desde entonces como recipiente de las formas no consagradas, reducido a un mero utensilio de sacristía, sin ningún carácter de vaso sagrado[12].

La diversidad funcional señalada hasta ahora entraña que un uso desplace y anule a otro. Pero aún más sorprendente resulta cuando las funciones se conjugan de manera que no sirven de impedimento unas de otras sino que es posible una pluralidad compartida. Este particular es reconocido, sobre todo, en piezas litúrgicas con usos en diversos y diferentes momentos del año, lo que aun siendo una misma obra permite atender distintos servicios. Y, más específicamente, ello se advierte en piezas destinadas al culto eucarístico. Las distintas posibilidades que permite dicho culto, desde la exposición de la Sagrada Forma y su procesión hasta la reserva, incluso en una solemnidad tan relevante como el Jueves Santo, todo ello, en suma, trae consigo diferentes necesidades, que en algunas ocasiones han sido atendidas con una única pieza, dispuesta o aprovechada de modo que pudiera dar respuesta a todas o a algunas de esas funciones eucarísticas. Ello ha dado lugar a singulares obras de platería, de especial originalidad a veces, pero sobre todo de particular relevancia y categoría, conforme a la veneración de tan sagrado misterio y su gran protagonismo. Incluso esta superioridad artística puede ser una de las razones que justifiquen la multiplicación de servicios.

De entrada, proporciona un buen ejemplo de usos compartidos el cáliz-ostensorio, o sea un cáliz al que se acopla sobre su copa un viril para la manifestación de la Sagrada Forma. Como reconoce la profesora Heredia Moreno, ofrece notarias ventajas desde varios puntos de vista[13]. Desde lo funcional, y hasta desde lo económico, al aprovecharse el cáliz de la misa para la exposición con sólo añadir ese viril. Y también, muy especialmente, desde lo simbólico. En efecto, en esta costumbre de utilizar cáliz como vástago del viril debe verse un interés por relacionar la misa, o sea la consagración, con la exposición del Santísimo, como si se conjugara la doble significación eucarística de Sacrificio y Sacramento, representada respectivamente en

11 M.C. HEREDIA MORENO, ob. cit., pp. 171-172.

12 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función..." ob. cit., p. 158 y *El arte de la plata...* ob. cit., p. 54.

13 M.C. HEREDIA MORENO, ob. cit., p. 172.

el cáliz y el viril. Una importante muestra de este tipo se encuentra en la hermosa pieza de Jumilla, en tierras de Murcia[14].

La exposición de la Sagrada Forma puede asociarse asimismo al arca de la reserva del Monumento de Jueves Santo, lo que permite en este caso relacionar los principales cultos de adoración y veneración del Sacramento. Incluso esta conjunción de funciones eucarísticas hizo que se alcanzaran curiosas soluciones en unas piezas que eran al mismo tiempo arca y ostensorio, de suerte que aquélla hace de pedestal del viril, sustituyendo la base y el astil de las custodias normales[15]. Indudablemente, tal solución viene a ser equivalente a la anterior del cáliz-ostensorio y como en él hasta es posible desmontar el viril, ahora para que el arca desempeñe su específico cometido en el Monumento, libre de ese otro aditamento, tal como ilustra la pieza de la parroquia de San Juan Bautista de Hinojosa del Duque, en la provincia de Córdoba[16]. Pero no siempre se ha dado tan clara separación de partes y de funciones sino que el mismo receptáculo servía indistintamente y sin más para una y otra cosa. Así lo demuestra el arca o urna de plata que en los comienzos del siglo XVIII se labró para el altar mayor de la Catedral de Almería, que tanto funcionaba como arca del Monumento como de expositor. En un acta capitular de dicha catedral, de 1708, se hacía referencia a ella como al "Arca de plata... para poner el Santísimo Sacramento en el Jueves Santo y en los demás días que eran necesario sobre el trono y gradas de plata que tiene esta Santa Iglesia". Para tales menesteres se concebía como "una Urna de plata que se halla en el Altar maior con quatro Vidrieras labradas de Vuril para manifestar el Santísimo en que se deja ver en todas partes de que se compone de quatro columnas y por pirámides quatro jarras que tienen quatro asas cada una dellas y por coronación quatro serafines con quatro medias granadas y su Corona con su cruzetica arriba", según la descripción del inventario de 1724[17]. Evidentemente, con tal configuración parece que derivaba del arca eucarística de Alonso Cano para la Catedral de Granada, que originariamente tuvo sus frentes acristalados, sin las chapas que hoy la cierran[18].

En verdad, estas arcas con su disposición de templete ofrecen tantas posibilidades que incluso pueden usarse como custodias procesionales. Esta circunstancia tiene una extraordinaria manifestación en la obra correspondiente de la parroquia cordobesa de San Nicolás de la Villa[19]. Una de las grandes creaciones de Damián de Castro, se

14 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Cáliz con ostensorio". *Huellas*. Murcia, 2002, p. 358 y J. RIVAS CARMONA, "Cáliz-ostensorio". *Splendor Fidei.* Murcia, 2006, p. 142.

15 M.C. HEREDIA MORENO, ob. cit., p. 172.

16 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucarística Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 128.

17 M.R. TORRES FERNÁNDEZ y M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ, "La platería y los plateros en la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 608-609.

18 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, ob. cit., p. 596.

19 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 125.

ajusta a sus genuinas creaciones rococó con sinuosos trazados y particular sentido ornamental[20]. No obstante, difiere de las características arcas del autor por ser más cuadrada y, sobre todo, más vertical. Lógicamente, esta variación obedece a esa otra función procesional. La pieza, que aparece con sus frentes cerrados con vistosos relieves cuando es usada en el Monumento de Jueves Santo, se libera de esas placas en relieve para convertirse en una custodia abierta, quedando en una estructura calada con atrevidos machones en las esquinas. Así deja ver un ostensorio interior, elevado sobre ángeles. El resultado, en suma, es una original custodia de andas.

Ciertamente, las custodias procesionales por su riqueza y magnificencia artística así como por sus significados simbólicos pueden dar tal juego que en ocasiones su uso va más allá del prioritario servicio en la procesión del Corpus Christi[21]. En efecto, su particular estructura arquitectónica, a manera de portentoso edificio sagrado a pequeña escala, representación del tabernáculo de Dios, incluso imagen del Templo de Salomón[22], y no menos sus completos programas iconográficos en escultura de bulto o en relieve; todo ello, evidentemente, permite que no sólo protagonicen el culto eucarístico mientras la procesión está en la calle sino que también sean muy aptas para componer el trono del Sacramento en el interior del templo. Más aún, hubo tiempos en los que dichas custodias fueron elementos esenciales del ajuar de una capilla mayor si no alcanzaron a ser protagonistas de ciertos montajes con ocasión de las principales fiestas. En otras palabras, se hicieron casi tan características del ornato interior de las iglesias como lo eran de la procesión en la calle, incluso pudieron alcanzar un uso más continuado dentro del templo, hasta durante todo el año, sin la excepcionalidad de la fiesta del Corpus y su procesión.

Al respecto, no deja de ser más que ilustrativo el testimonio del famoso canónigo don José de Vega y Verdugo de Santiago de Compostela en su memoria sobre la reforma de la catedral del Apóstol[23]. Entre otras cuestiones se plantea las

---

20 Ver lo correspondiente sobre este platero en J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería". *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, 1994.

21 Las custodias procesionales cuentan con importantes estudios que, precisamente, resaltan sus grandezas artísticas y sus relevantes significados. Así, C. HERNMARCK, ob. cit. A esta obra de carácter general cabe añadir otras publicaciones más, como los diversos libros sobre el tema de M.J. SANZ, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000 y *La Custodia de la Catedral de Cádiz*. Cádiz, 2000. También podría mencionarse a J. RIVAS CARMONA, "Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional. La aportación de los siglos XVII y XVIII". *Littera Scripta in honorem Prof. Pascual Martínez*. T. II. Universidad de Murcia, 2002, pp. 891-917.

22 Sobre ello ver M.C. HEREDIA MORENO, "La custodia del Corpus de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares: una posible interpretación del Templo de Salomón". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* nº 64 (1998), pp. 325-337 y M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalvo para la custodia del Corpus de la Catedral de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 503-513.

23 *Memoria sobre las obras en la catedral de Santiago*. 1657 (*Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 217-221).

custodias y sus géneros, distinguiendo y caracterizando tres tipos; a saber, la del Monumento, la del altar mayor o Sagrario y la procesional del Corpus, a las cuales incluso les atribuye una configuración y un color específicos. Después de estas consideraciones generales, se muestra partidario de que en la referida reforma de la catedral compostelana deba hacerse de nuevo la custodia del altar mayor mientras que para las otras dos contempla la circunstancia de reunirlas, aprovechando la custodia existente de Antonio de Arfe. Propone quitar el pedestal inferior y en su lugar disponer un cuerpo mayor con hueco central, que ofreciera la posibilidad de convertirse en arca de Jueves Santo, "llenando aquel bueco por la parte de adelante, de un arco y dos medios que haçen tres, y cubriendo sus claros, y cubierta, o tapa y espaldas, de concha de tortuga encarnada con filetes de plata". En consecuencia, admite que la custodia procesional tenga otros usos y hasta para las exposiciones del Sacramento en el altar mayor llega a considerar que "aunque, de buena raçón y uso para el Santísimo descubierto, no había de servir sino la que sirve para el Corpus. Y, de tal manera es, que cuando vine a Santiago la primera vez, viendo la custodia que hoy está en el Altar mayor, me persuadí que el día antes había estado el Santísimo descubierto y que aún no habían quitado la custodia y traído la que debe tener el Altar propia".

Efectivamente, durante un siglo o algo más la custodia procesional de Antonio de Arfe formó parte del aderezo del altar mayor[24], hasta que fue desplazada del mismo una vez que se renovó dicho altar con el nuevo baldaquino barroco y con él el sagrario del arzobispo Monroy[25]. Ni diez años habían transcurrido de su conclusión, cuando en 1551 el Cabildo catedralicio "atento a que tenían ordenado que se pongan el Smo. Sacramento en el Altar mayor en la custodia grande de plata dorada que está en el tesoro, que agora cometían y mandaban á los señores canónigos Pedro Maldonado, obrero, Rodrigo Rodríguez y Vasco Rebellón que con toda brevedad que ser pueda, entiendan en hazer en el altar mayor el Retablo e encaxamento en que se ponga el Smo. Sacramento, ordenado como lo tenían ordenado para que esté con más autoridad e decencia el dicho Smo. Sacramento en dicho altar". A pesar de tal iniciativa y de la rapidez deseada, parece que el asunto no prosperó conforme a las expectativas, pues aún en 1560 se planteaba la acomodación de la custodia en el altar[26]. Con todo, en ese mismo año se procedió a formar un marco de plata para su instalación, que tras la consulta a varios maestros acabó labrando el vallisoletano

24 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Antonio de Arfe y la custodia de la Catedral de Santiago". *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela, 1991, p. 253.

25 M. TAÍN GUZMÁN, "Monroy y la orfebrería del altar del Apóstol: el sentido de la magnificencia". *Platería y Azabache en Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1998, pp. 260-261.

26 J.M. MONTERROSO MONTERO, "La iconografía jacobea en las tallas metálicas catedralicias de la segunda mitad del siglo XVI: la custodia de Arfe y los púlpitos de Celma". *Platería y Azabache en Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1998, p. 181.

Juan Álvarez[27]. Quizás en relación con esta nueva ubicación haya que contemplar la reforma que poco después de 1570 el propio Antonio de Arfe operó en la custodia; en realidad, un recrecimiento de la misma con la incorporación de un imponente basamento poligonal, a juego con su estructura, bellamente ornado con relieves del Hijo del Trueno[28]. Desde luego, el emplazamiento en el altar trajo consigo un aumento de altura, como demuestra la peana de bronce dorado, también con relieves, aunque algo mayor que el basamento, peana que lleva un sagrario, cuya puerta sirve de sacra al configurarse como una cartela con las fórmulas de la Consagración inscritas. Ello, evidentemente, da a entender un perfecto acondicionamiento de la pieza para su servicio en el altar mayor y, en definitiva, convertir la custodia procesional en el sagrario-expositor del mismo, al tiempo que se integraba en la liturgia de la misa con esa particular sacra o "Palabras de Consagración"[29].

Este acoplamiento de la custodia al altar mayor compostelano tuvo más importancia de lo que pudiera parecer. De entrada, significó una parte relevante de un plan de transformación y mejora de la capilla mayor, que ya en 1535 se principió con la reja y que a su vez contempló los magníficos púlpitos de Juan Bautista de Celma con datación en 1583 y 1584, además del arreglo por ese mismo artista del baldaquino del Apóstol[30]. Pero, al margen de lo que significó en ese concreto plan de enriquecimiento de la catedral, ello resulta también relevante en cuanto que en este caso se encuentra un elocuente testimonio de la antigüedad de ese pluriempleo de la custodia procesional, específicamente como elemento importante del ajuar del altar.

Evidentemente, la presencia eucarística en el altar exigía una presentación especial y ya en el retablo mayor de la Catedral de Toledo había sido enfatizada con un elemento particular, esa delicada torrecilla de afiligranada talla, propia del último gótico[31], que curiosamente no se diferencia mucho de la propia custodia que Enrique de Arfe, el padre de Antonio, labró para dicha catedral patriarcal[32]. Así, llegó a establecerse un notorio paralelismo o relación entre la pieza de altar y la de la procesión o, si se prefiere, una curiosa identificación. Es, en suma, una circunstancia que no cabría olvidar y pudo contribuir o facilitó el que la custodia procesional también se traspasase al altar. Como tampoco cabría olvidar el hecho de que con los inicios de la Contrarreforma, aun en plena celebración del Concilio

27 J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pp. 326-327.

28 Ibidem, p. 326 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Antonio de Arfe..." ob. cit., pp. 257-258.

29 Monterroso (ob. cit., p. 215, nota 9) pone en relación la hechura de la pena y su sagrario con la nueva ubicación de la custodia en el altar mayor.

30 J.M. MONTERROSO MONTERO, ob. cit., pp. 180 y ss.

31 Sobre el carácter sacramental del retablo de Toledo y su torre eucarística ver J.E.A. KROESEN, *Het middeleeuwse altaarretabel op het Iberisch Schiereiland. Vorm, plaats, boodschap*. Groningen, 2003, pp. 298 y 353.

32 M.J. SANZ, *La Custodia Procesional...* ob. cit, p. 28.

de Trento, comenzó a significarse extraordinariamente el culto eucarístico y con ello la presencia del Sacramento en el altar mayor, como verdadero protagonista del mismo[33], incluso con la aparición de destacados tabernáculos o sagrarios[34], que ya adquieren notoriedad nada más rebasar la mitad misma del Quinientos. Un magnífico ejemplo es el sagrario que Gaspar Becerra incorporó al retablo mayor de la Catedral de Astorga en 1558[35], curiosamente a manera de templete de varios cuerpos, como si de una custodia procesional se tratara[36]. No deja de ser sorprendente la coincidencia de esa fecha y en una catedral de la vecindad con el proceso establecido en la Catedral de Santiago para disponer la custodia de Antonio de Arfe como especial tabernáculo eucarístico. Sin duda, la necesidad de adaptarse a la nueva realidad contrarreformista y de dar protagonismo a la Eucaristía fue una de las razones que hay detrás del asunto.

Este ejemplo de Santiago sirvió de guía a otras catedrales gallegas, que siguiendo sus pautas también incorporaron la custodia del Corpus al altar mayor, como el mejor proceder en esa exaltación contrarreformista del Sacramento. El caso de Orense resulta particularmente ilustrativo, ya que detrás de la adquisición de la custodia figura un prelado de origen santiagués, el obispo don Miguel Ares de Canibal, que rigió dicha diócesis a caballo entre los siglos XVI y XVII. En los comienzos de esta última centuria fue labrada por los plateros vallisoletanos Marcelo de Montanos y Miguel de Mojados[37]. De su vinculación al altar mayor no cabe la menor duda, tal como testimonia un documento del siglo XIX, en el que se describe ese altar, que "es espacioso para contener de continuo el tabernáculo, cruz, candeleros y una hermosa custodia de plata por el estilo de las de Arfe, está aislado en el medio con el hueco bastante entre el retablo y el altar, para dar vuelta alrededor de éste desahogadamente, para colocar el Santísimo Sacramento en la Custodia"[38]. Pero parece que la relación con Santiago no sólo se limitó a la simple presencia de la custodia en el altar sino igualmente en cuanto a la incorporación de un sagrario. Realizado con posterioridad, por los años de 1660 y 1662, por Isidro Montanos, hijo del Marcelo antes mencionado, según consta en las estipulaciones del contrato se trataba de "una pequeña urna para el Santísimo forrada por dentro de tafetán

33 Al respecto es fundamental el estudio de A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid. 1991.

34 Para esta cuestión puede remitirse a J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español". *Imafronte* nº 12. 1996-97 (1998), pp. 27 y ss.

35 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Precisiones sobre Gaspar Becerra". *Archivo Español de Arte*. 1969.

36 M.C. GARCÍA GAINZA, "La escultura". *El siglo del Renacimiento*. Madrid, 1998, p. 173.

37 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "La custodia de la Catedral de Orense". *Cuadernos de Estudios Gallegos*. 1969, pp. 99 y ss. y J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., p. 332.

38 J.M. GARCÍA IGLESIAS, "La Capilla Mayor y el Coro". *La Catedral de Ourense*. La Coruña, 1997, p. 226.

y con una puerta dorada"[39], o sea de un receptáculo adecuado para asociarse a la custodia, quizás dispuesto en su basamento.

Unos treinta años después de esa custodia de Orense se hizo la de Lugo, que en este caso regaló el que fuera su obispo don Diego de Castejón, quien la envió a la catedral lucense en 1636, tras realizarse en el obrador toledano de Juan de San Martín. Desde el citado año hasta el de 1772 la custodia fue empleada para el manifiesto continuo del Santísimo en el altar mayor de esa catedral, conforme a un antiguo privilegio. Para que cumpliera mejor esta función, el propio obispo también envió una peana o basamento, lo que asimismo coincide con el procedimiento de Santiago[40].

Esta tradición gallega de asociar la custodia procesional al altar aún alcanza el siglo XVIII, como demuestra la Catedral de Mondoñedo con la custodia que hiciera el vallisoletano Pedro Garrido entre 1703 y 1706. Su ubicación en el retablo mayor obligó a introducir alguna reforma en el mismo, además de un particular enriquecimiento de su altar, que también estuvo a cargo del citado platero de Valladolid[41]. Sin duda, la obra de platería patrocinada por el arzobispo Monroy para el altar mayor de Santiago pocos años antes debió servir de estímulo, al igual que en la Catedral de Orense, donde ese mismo Pedro Garrido hizo algo semejante[42].

La notoriedad de todos esos ejemplos de Galicia no debe restar significación a otros casos. Incluso en el propio norte de España se puede constatar la peculiar circunstancia de la Catedral de Pamplona[43]. Aquí, esa peculiaridad consistió no en agregar una custodia a un retablo ya hecho, tal como ilustran los ejemplos gallegos, sino que custodia y retablo se realizaron a la par, una con el otro, de suerte que la custodia se instituyó sin más en el tabernáculo del retablo, si bien resaltado y magnificado al labrarse en plata, frente a la madera dorada y policromada del conjunto. Su total integración y concordancia se buscó de tal manera que hasta custodia y retablo se deben insólitamente al proyecto de un mismo artista, el platero José Velázquez de Medrano, quien cuidó particularmente la relación de aquélla con éste y viceversa, de suerte que el templete de plata no quedaba como un simple postizo

39 J.C. BRASAS EGIDO, ob. cit., p. 332 y J.M. GARCÍA IGLESIAS, ob. cit., p. 227.

40 M. LARRIBA LEIRA, "Aportación al estudio de la custodia de asiento de la Catedral de Lugo". *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela, 1991, pp. 439-449.

41 Y. KAWAMURA y M. SÁEZ GONZÁLEZ, *Arte de la platería en la Mariña Lucense. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Lugo, 1999, p. 183.

42 J.M. GARCÍA IGLESIAS, ob. cit., p. 230.

43 Sobre la custodia de Pamplona pueden citarse los siguientes estudios: M.C. GARCÍA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la catedral y del museo diocesano de Pamplona*. Pamplona, 1978, pp. 59-63, M.C. HEREDIA MORENO, "Templete eucarístico". *Orfebrería de Navarra 2. Renacimiento*. Pamplona, 1988, pp. 65-68, M.C. GARCÍA GAINZA, M. ORBE SIVATTE, A. DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN y J.J. AZANZA LÓPEZ, *Catálogo Monumental de Navarra*. Vol. V, t. III. Pamplona, 1997, pp. 95-96 y 219 y M.C. HEREDIA MORENO, "Reflexiones sobre las andas del Corpus de la catedral de Pamplona". *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús Mª Omeñaca*. Pamplona, 2006, pp. 201-209.

o agregado sino como un elemento más, aunque de especificidad propia; más aun, el retablo se organizó en buena medida para acoger dicha custodia, incluso en su composición se pretendió darle protagonismo y acentuar su ubicación, como lo principal y más relevante del mismo, o sea dependiendo de ella. Así, se comprueba en el énfasis concedido a la casa central del primer cuerpo, ennoblecida por un solemne pórtico con parejas de columnas y un distinguido frontón, cuyo arco interior servía precisamente de cobijo a la custodia, cuando el retablo se encontraba en la catedral, antes de su traslado a la nueva parroquia de San Miguel.

Esta conjunción alcanzada por el artista platero era, en realidad, la puesta en práctica de las iniciativas de don Antonio Zapata, obispo de Pamplona entre 1596 y 1600[44]. Al patrocinar ambas obras quiso nada menos que emular el magno retablo de El Escorial, aunque con la peculiaridad de que el sagrario de éste se convirtió en un templete de plata, válido asimismo para ser utilizado como custodia de andas en la procesión del Corpus. De hecho, no desdice de otras custodias de andas de la segunda mitad del Quinientos, aunque en este caso concreto el modelo más próximo viene también de El Escorial, el templete de Herrera para el Patio de los Evangelistas[45]. Sin duda, Zapata como obispo contrarreformista pretendió potenciar el culto eucarístico en su catedral, concediéndole especial protagonismo tanto con la presencia del Sacramento en el altar mayor como con su procesión en esa señalada fiesta. Para ello, el uso del mismo templete en una y otra función adquiere particular significación, identificando y vinculando así los principales cultos de exaltación y veneración de la Sagrada Forma y haciendo particular hincapié en la continuidad entre su manifestación en el presbiterio catedralicio y su ostentación procesional por la calle. Evidentemente, ésta fue la razón de que la custodia se asociara al retablo. No, desde luego, una cuestión de índole económica, que no encaja con don Antonio Zapata ni con su proceder. Aristócrata, hijo del conde de Barajas, hizo gran carrera e incluso estuvo vinculado a la Corte, destacando siempre como promotor de importantes obras de arte. Desde esta perspectiva, parece ilógico que fuera el ahorro económico lo que llevó a utilizar la custodia como templete eucarístico del altar mayor y más teniendo en cuenta que el programa de transformación de la Catedral de Pamplona emprendido por dicho obispo incluyó otras empresas, entre ellas la sacristía de los canónigos. Así, no queda más remedio que admitir una voluntad de relacionar templete de altar y custodia procesional, lo que hace de este caso de Pamplona un ejemplo verdaderamente paradigmático y que ayuda a comprender en buena medida los motivos que hay detrás de esa ubicación de la custodia en el altar mayor.

44 M.C. GARCÍA GAINZA, "El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la catedral de Pamplona". *Scripta Theologica* vol. XVI (1984), pp. 579-589 y "Actuaciones de un Obispo Postridentino en la Catedral de Pamplona". *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte. Vitoria, 1992, pp. 111-124.

45 M.C. HEREDIA MORENO, "Reflexiones..." ob. cit., pp. 205-206.

Aunque en todos los casos vistos la custodia permanecía en la capilla mayor durante el curso completo año, salvo el día del Corpus, también se dio la circunstancia de que se llevasen a ese recinto exclusivamente en dicha fiesta y su octava, a fin de dar realce a la manifestación eucarística y de magnificar el papel que en ello desempeñaba la propia capilla mayor en tiempo tan especial. Tal circunstancia queda perfectamente ilustrada en la Catedral de Murcia[46]. Después de que Antonio Pérez de Montalvo terminase en 1678 su custodia, ésta era expuesta en el altar mayor durante la solemne octava del Corpus. Incluso para tal evento se propuso en 1696 completarla con unas piezas de plata "para cerrar la custodia de forma que pueda en ella encerrarse el Santisimo Sacramento". Éstas, exactamente un sol y una luna sobredorados, se hicieron por el platero Marcos Mariscoti, aunque además se dispusieron unos ángeles de madera que servían en la operación de reserva y descubrimiento, conforme a un artificio que proveyó el carpintero Baltasar Galera[47]. Esto alude asimismo a las posibles modificaciones de que podían ser objeto las custodias en el cumplimiento de su otra función en el altar mayor, lo que ciertamente trae de nuevo lo ya señalado para la custodia de San Nicolás de Córdoba, si bien en este preciso caso la razón de la reserva con unos relieves añadidos estribaba en su adecuación para arca de Jueves Santo.

Otra función de las custodias fue, precisamente, servir de trono eucarístico en los monumentos de Semana Santa. En efecto, los complejos montajes que solían tener estos monumentos pudieron incluirlas como elemento dominante y epicentro mismo, alojando el arca con las especies sacramentales, que lógicamente se ubicaba en lugar del viril usual en la procesión. Uno de los ejemplos más representativos e importantes lo proporciona el famoso Monumento de la Catedral de Sevilla, que durante siglos albergó en su interior la custodia de Juan de Arfe. Más aún, se ha supuesto que su construcción en los finales del Quinientos, exactamente entre 1584 y 1594, obedece a la necesidad de un magno aparato para que dicha custodia, labrada entre 1580 y 1587, tuviese el marco digno y adecuado en su función de Semana Santa. En verdad, no deja de sorprender la proximidad de fechas entre uno y otra, lo que con toda lógica invita a suponer una conexión entre ambos y sus respectivas realizaciones, incluso a que la custodia estuviera presente como algo esencial en el plan del monumento desde el principio. Realmente, ya figuraba dentro de él en la referida fecha de 1594, según confirma un dibujo de entonces, al igual que una descripción de ese mismo año debida al licenciado Reyes Messia de la Cerda[48].

46 M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, p. 357.

47 C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena. 1670-1785*. Valencia, 1992, p. 120.

48 Sobre estas cuestiones ver V. LLEÓ CAÑAL, "El Monumento de la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVI". *Archivo Hispalense* nº 180 (1976), pp. 97 y ss.

Tanto esa representación de 1594 como otros antiguos dibujos y grabados[49], o fotografías de tiempos más recientes, dejaban ver la custodia en el primer cuerpo de la grandiosa máquina arquitectónica, como una microarquitectura de resplandeciente plata instalada en tan monumental conjunto de madera, contemplándose una curiosa relación de arquitecturas de disposición centralizada[50], diferentes no obstante en sus escalas y materiales, pero que garantizaba de este modo la focalización en lo principal. Ciertamente, la custodia se convertía en un poderoso reclamo que hacía que la atención acabase por centrarse en la reserva eucarística, aun contando con la magnificencia y el tamaño del montaje general. Desde luego, fue todo un acierto aprovechar alhaja tan principal de la catedral para dicho menester, evidentemente en razón de su propia categoría artística y significación simbólica, si bien desmontando la escultura del interior del primer cuerpo, a fin de colocar el arca de la reserva, que andando el tiempo llegó a ser la maravillosa pieza de oro que en 1771 donó el canónigo don Jerónimo del Rosal, tras su realización en Roma por el platero Luis Valadier[51]. De esta manera alcanzaba a ser un trono eucarístico distinto al procesional, no sólo por esa incorporación del arca sino además por la diferente ubicación del Santísimo, que así no se hallaba en el ostensorio del segundo cuerpo, como en la festividad del Corpus[52].

A pesar de que este caso de Sevilla representa uno de los ejemplos más relevantes, no cabe olvidar otros, de los que asimismo existen elocuentes testimonios. Así, hay noticias de que en el Monumento de la Catedral de Málaga se colocaron a partir de 1831 las andas que entonces costearon don Francisco y doña Josefa Monsalve tanto para ese fin como para la procesión del Corpus[53]. En la Catedral de La Laguna el Monumento también se completaba con la presencia de la custodia procesional del siglo XVIII, ubicada en la cúspide del mismo, en la culminación de un fastuoso trono de platería, formado por frontal, gradas y otros numerosos elementos[54]. No deja de ser curioso este tipo de monumento a manera de maravillosa escala rematada por la custodia, cuya abreviada arquitectura venía a ser como el trasunto de los grandiosos aparatos arquitectónicos de otras catedrales, como el de Sevilla antes referido. Desde

49 Al respecto cabe señalar el trabajo de A.J. MORALES, "Un dibujo del Monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés". *Laboratorio de Arte* nº 6. Sevilla, 1993, pp. 157-167.

50 Tal paralelismo ha sido resaltado por M.J. SANZ SERRANO, "La Semana Santa en la Catedral: Aspectos ornamentales (II)". *ABC*. Sevilla, 25-III-1987, p. 69.

51 M.J. SANZ SERRANO, "Orfebrería italiana en Sevilla". *Laboratorio de Arte* nº 7. Universidad de Sevilla, 1994, pp. 105-106. Asimismo J.M. PALOMERO PÁRAMO, "La platería en la Catedral de Sevilla". *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 628-629.

52 En Sevilla tuvo consecuencias este ejemplo de la catedral y en otros monumentos también se instaló una custodia procesional, incluso con el arca de la reserva en el primer cuerpo de la misma. Pueden citarse los casos de la Magdalena y Santa Ana de Triana.

53 M. BOLEA Y SINTAS, *Descripción histórica de la Catedral de Málaga*. Málaga, 1894 (Ed. facsímil Málaga, 1998), p. 221.

54 J. HERNÁNDEZ PEREDA, *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955, pp. 241, 252, 256 y 257.

luego, esta modalidad de monumento se hizo característica. De ello dan constancia, además de algunos ejemplos canarios, de semejante especie al de La Laguna, otros andaluces, entre los que cabe destacar los de varios pueblos cordobeses. En la iglesia parroquial de La Rambla se aprovecha la magnífica custodia que para su antigua cofradía sacramental labrara Damián de Castro en 1781, como colofón del elevado graderío que funcionaba como monumento (lám. 1)[55]. Otro tanto se hacía con la custodia de Cabra[56]. Este caso resulta singular, ya que dicha custodia fue objeto de arreglos para cumplir con su específica función en el servicio de Semana Santa. No se hizo otra cosa que añadir a la vieja custodia procesional de 1626 una grandiosa peana, obra del ya citado Damián de Castro[57]. Con ella se le dio mayor altura, al tiempo que se magnificaba su apariencia con la riqueza de decoración y relieves, que como vistosas medallas rococó representan temas alusivos a lo eucarístico. De todos esos relieves destaca el correspondiente a la Santa Cena, que ocupa el frente principal, haciendo a su vez de puerta de la reserva, como si a esa bulbosa peana se hubiera acomodado una de las arcas de monumento que realizara el propio Castro. En otras palabras, el suplemento de la peana también venía a acondicionar la custodia para su otra función, según un expediente que no varía mucho del que ya propusiera Vega y Verdugo para el aprovechamiento de la custodia de Santiago en ese mismo fin. De todas formas, existen precedentes más directos en la propia tierra, específicamente en la custodia de la vecina Baena, que ya se labró en 1737 y que está atribuida al suegro de Castro, Bernabé García de los Reyes[58]. Aquí, el primer cuerpo forma una especie de pedestal prismático cerrado, en cuya delantera se encuentra la puerta de la reserva, una vez más con el relieve de la Santa Cena.

Estos ejemplos de Cabra y Baena son sumamente explícitos de las adaptaciones que se podían operar en las tradicionales custodias para que éstas se adecuasen también a su concreto uso en el depósito eucarístico del Monumento, en su caso con la incorporación de ese particular sagrario, aunque mucho más original e incluso ingenioso fue el procedimiento puesto en práctica en la custodia de San Nicolás de Córdoba, que como se recordará consistía en clausurar una custodia de andas con relieves a fin de que acabase asemejándose a las típicas arcas de Damián de Castro. Asimismo se ha aludido a las modificaciones verificadas en la custodia de Murcia para que se utilizara en la capilla mayor de la catedral durante la octava del Corpus. Pero, a pesar del interés de estos ejemplos y de su significación en cuanto a los reajustes que conllevan, puede afirmarse que en lo esencial la tipología de la custodia

55 Así se ve en una vieja fotografía publicada por J. GALISTEO MARTÍNEZ, "Dime cómo en la tierra el cielo cabe... En torno a Damián de Castro y la Custodia Procesional de La Rambla (Córdoba). Aportación documental". *Boletín de Arte* nº 26-27. Universidad de Málaga, 2005-2006, p. 828.

56 Testimonio de ello se encuentra en una antigua fotografía facilitada por el que fuera párroco de Ntra. Sra. de la Asunción y Ángeles, don Manuel Osuna Bujalance.

57 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 145.

58 Ibidem, p. 150.



LÁMINA 1. *Monumento de la parroquia de La Rambla (Fotografía propiedad de la Familia Martínez Ciria, cedida por don José Galisteo Martínez).*

no se alteró para que ésta cumpliera con los otros usos encomendados, tanto en el ejercicio de tabernáculos de altar como de complementos del Monumento de Semana Santa. Sin más, pasaba de una función procesional a otra cualquiera de las enunciadas sin mayor cambio, a no ser que se desmontara alguno de los elementos de su interior para disponer la reserva, tal como se ha visto cuando se empleaban en los monumentos.

No obstante, habría que plantearse si esos otros usos pudieron tener alguna repercusión en el proceso evolutivo de la tipología. Aun sin pretender ser categóricos al respecto, cabe considerar algunas cuestiones a la luz de la propia evolución de las custodias; a saber, la progresiva apertura de la estructura arquitectónica desde los finales del siglo XVI, la pujanza de la custodia de andas también desde entonces y la paralela aproximación a los templetes o tabernáculos de altar, incluso con un ajuste a la disposición cuadrada.

A lo primero, es más que suficiente con seguir la sucesión de las custodias de Palencia, Tuy y Orense para comprobar como la rotundidad de la masa arquitectónica de la primera, labrada entre 1581 y 1586, se va transformando en la liviandad y el sentido aéreo de las otras dos, sobre todo en Orense, de 1602-1604, cuya apertura constituye uno de sus rasgos protagonistas y dominantes. Otro tanto caracteriza a la custodia de Pamplona, con lo que se llega a la siguiente cuestión, la custodia de andas. Desde que el tipo quedara consagrado en la custodia del Ayuntamiento de Madrid, se advierte una secuencia continua desarrollada entre el último tercio del siglo XVI y el primero del XVII y marcada por ejemplos como los de Málaga, Tarazona, Pamplona, Murcia o Almería, algunos de ellos ya desaparecidos[59]. Esta estructura a manera de pabellón tiene mucho que ver con la que iban adquiriendo los templetes y tabernáculos de altar. Incluso las otras custodias de asiento fueron asimilándose cada vez más a los mismos, tanto que la custodia de Segovia, de 1653-1657, es un trasunto del templete de la capilla de la Venerable Orden Tercera de Madrid, cosa que se explica bien teniendo en cuenta que una y otro responden a las trazas del jesuita hermano Bautista[60]. Pero al margen de la significación de este caso puntual, no deja de sorprender una auténtica aproximación entre templetes y custodias, bien patente en la renuncia de éstas al típico y tradicional esquema de torre con varios cuerpos decrecientes para evolucionar a una reducción o simplificación de ese tipo, quedando en muchas ocasiones en una estructura de sólo dos cuerpos y muy abiertos, más a la manera de de templetes y tabernáculos. Así lo manifiestan bastantes custodias de los siglos XVII y XVIII.

---

59 Esto ya es resaltado por M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus..." ob. cit., pp. 347-349.

60 Para su autoría sobre el templete y la custodia ver respectivamente V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, p. 149 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, "platería religiosa madrileña". *Cuadernos de Historia y Arte* nº 5. Madrid, 1986, p. 48.

Indudablemente, todos estos aspectos que se fueron imponiendo en las custodias desde los finales del Quinientos están en estrecha relación con los nuevos postulados de la Contrarreforma y con su interés por resaltar y dar protagonismo a la Eucaristía; o sea, con el propósito de hacer más patente y visible la Sagrada Forma. De todos modos, no deja de ser sospechoso que esa evolución aconteciera en el mismo tiempo en que las custodias se asociaban cada vez más al culto del altar mayor, según demuestran los ejemplos gallegos ya enumerados o el de Pamplona. Y hasta su acercamiento al templete o tabernáculo, como en el caso de Lugo, convenía igualmente a esa función, ya que garantizaba una plena identificación con este elemento de altar. Por lo menos, esta evolución pudo facilitar que las custodias se asociaran a otros usos.

El platero giennense Francisco Merino y las desaparecidas andas del Corpus de la Catedral de Jaén

MIGUEL RUIZ CALVENTE
Universidad de Jaén

"Las Andas fueron hechas y ordenadas para llevar con ruegos y oraciones Reliquias y otras cosas consagradas en ombros quando van en processiones, Son estas ceremonias trasladadas de las tablas, anillos, y bastones Con que los Sacerdotes de Moysen movian la Sancta,rca á ombros tambien".

Juan de Arfe
De Varia Commensuración (1585)

Introducción

En 1913 Fernando Ruano Prieto, Baron de Velasco, publicó en la revista *Don Lope de Sosa* un documentado artículo sobre la custodia de asiento labrada para la Catedral de Jaén por Juan Ruiz *el Vandalino*, magnífica pieza fundida en 1936 (lám. 1). Junto a los numerosos datos aportados sobre la misma figuran otros de interés para el presente trabajo; según Ruano en 1583 el Cabildo acordó que se hicieran unas andas de plata "*...para que en ellas se lleve el Sacramento en la procesión del Santísimo Corpus, para aliviar la mucha carga de la Custodia grande, andas, que según el precitado acuerdo, Merino, platero, las tenía aderezadas... Francisco Merino*



LÁMINA 1. *Antigua custodia del Corpus. Catedral de Jaén (Fondo fotográfico Instituto Gómez Moreno. Granada).*



LÁMINA 2. *Firma de Francisco Merino.*

fué el que ejecutó las andas de plata y la custodia chica..."[1]. Ciertamente, las andas fueron encargadas por el Cabildo a Francisco Merino (lám. 2)[2] en la fecha indicada, aunque no han llegado a nuestros dias y se desconocen por el momento las circunstancias de su desaparición. De la custodia chica sabemos a través de las cuentas de

1 F. RUANO PRIETO, "Juan Ruiz y la Custodia grande, de Jaén". *Don Lope de Sosa*. Jaén, 1913, pp.145-151. Sobre esta pieza, consultar el trabajo recopilatorio de: Mª.S. LÁZARO DAMAS, "Juan Ruiz *el Vandalino*". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 173 (1999), pp. 175-193. Otras referencias: M. LÓPEZ PÉREZ, "La Custodia del Corpus, de la Catedral de Jaén". *Senda de los Huertos* nº 2, Jaén, 1986, pp. 39-51; C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987; B. SANTAMARINA NOVILLO, "Platería civil andaluza: Juan Ruiz *el Vandalino*. Aproximación documental a su vida y a su obra". *Academia* nº 75 (1992), pp. 296-319; R. ANGUITA HERRADOR, *Arte y culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén, 1996; Mª.J. SANZ, *La Custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000; A. RUIZ SÁNCHEZ, *Ventura y desventura de una joya del arte renacentista andaluz. La Custodia grande de la de Catedral de Jaén. Historia y realidad*. Córdoba, 2002.

2 Sobre la vida y obra del platero Francisco Merino, véanse los estudios siguientes: R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo y cuyos nombres y obras aparecen en los archivos de sus parroquias*. Toledo, 1920; Ch. OMÁN, *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400-1665*. London, 1968, pp. 28-29; S. ALCOLEA, *Artes dcorativas en la España cristiana*. Ars Hispaniae, vol. XX. Madrid, 1975, pp. 198, 201 y 203; Mª.J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Arte Hipalense, 17. Sevilla, 1978; S. ALCOLEA GIL, "Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (siglos XVI-XIX)". *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas IV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Zaragoza, 1984, p. 12; J.M. PALOMERO PÁRAMO, "La platería en la catedral de Sevilla". *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 575-645; C. HERNMARCK, ob. cit.; J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería". *Historia de las Artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, pp. 103-104, *Cinco Siglos de Platería Sevillana*. Catálogo de la Exposición. Sevilla, 1992, pp. 372-373, y "La platería en el Reino de Jaén durante el siglo XVI". *Úbeda en el siglo XVI*. Jaén, 2002, pp. 547-548; Mª.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI*. Jaén, 2005, pp. 254-264; Mª.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ –YARTO ELIZALDE, "Una aproximación a la obra del platero Marcos Hernández y a sus fuentes iconográficas y decorativas". *Cuadernos de Arte e Iconografía* t. 8, nº 7 (1991), pp. 323-330 y *La Edad de Oro de la platería complutense*. Madrid, 2001; Mª.C. HEREDIA MORENO, "Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada" en J. RIVAS CARMONA, (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 201; M. VARAS RIVERO, "Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico" en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 710-724.

fábrica de la Catedral que Merino recibió un pago por valor de 700 ducados "*...para en quenta de la plata y hechura...*"[3].

Por lo que se refiere a otros datos publicados sobre las andas —que a continuación precisamos— entendemos que deben referirse a las labradas para procesionar la Custodia del Corpus. Soledad Lázaro ha documentado la tasación realizada en 1592 por el platero sevillano Pedro de Zubieta del trabajo efectuado en las andas por Merino, recibiendo por su trabajo la suma de 26.180 maravedís; el Cabildo tuvo que efectuar el pago apreciado en dicha tasación, que ascendió a 882.085 maravedís, más cien reales de regalo para el camino[4]. Cruz Valdovinos también ha documentado que en 1594 figura en las cuentas de la catedral un pago por unas andas de plata a Merino por valor de 82.095 maravedís (casi 220 ducados), más 50 reales para el

3 J.M.CRUZ VALDOVINOS, *Cinco Siglos...* ob. cit., p. 372. Puntualiza el autor que dicha custodia debió labrarse en 1586 "*...y sería una pieza portátil relativamente pequeña, quizá para la custodia de asiento de Vandalino...*". En su trabajo "Platería" ob. cit., p. 547, comenta al respecto: "*Puesto que existía la custodia de asiento del Vandalino, debemos pensar que hizo una custodia portátil, aunque muy rica en dimensiones y figuración, a juzgar por el elevado precio...*". En relación a este asunto, existe un apunte en el Libro de Fábrica de la Catedral de Jaén de los años 1550-1594 referente a un pago de 700 ducados emitido a favor de Francisco Merino en 1583, lo que nos hace pensar en un posible error cronológico por parte de Cruz Valdovinos; el texto de dicho pago es como sigue: "*Sieteçientos ducados en rreales que pareçe tiene pagados a cuenta a Francisco Merino platero para en quanta de la plata y hechura de la custodia de plata que se le mando hazer de que dio carta de pago del dicho Merino*" (documento publicado por P.A. GALERA ANDREU y otros, *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su Término*. Jaén, 1985, p. 392. Toca esta documentación también Mª.S. LÁRARO DAMAS, *Los plateros...* ob. cit., pp. 181-183).

4 Mª.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros...* ob. cit., pp. 181-183. La documentación utlizada por la investigadora se conserva en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén. Fábrica 1592. Copiamos aquí textualmente los documentos de pago a Francisco Merino y a Pedro de Zubieta: "*Ytem se le reciben en quenta al dicho obrero veintiseis mil ciento ochenta maravedis que por librança se pagaron a Pedro de Çubieta platero vecino de la ciudad de Sevilla que vino a tasar las andas de plata que hiço Francisco Merino para la dicha sancta iglesia del camino venida estada y vuelta como pareçio por la librança y carta de pago*". "*Ytem se le reciben en quenta al dicho obrero ochocientos ochenta y dos mil ochenta y cinco maravedis de que por librança pago a Francisco Merino platero de lo que se le resto deviendo de las andas de plata que hiço para la dicha santa iglesia como parecio por la librança y carta de pago que entrego*". Anotación al margen: "*Al platero que trajo las andas de plata que hiço Merino*". A nuestro entender la citada investigadora incurre en un error de adjudicación documental, pues no corresponden los datos a las andas-custodia que figuran en los Inventarios de la Catedral de Jaén (véase nota 6), sino a las andas para procesionar la Custodia *del Vandalino*. Por otro lado, incluso llega a decir que en 1583 el Cabildo decidió "*la realización de una nueva custodia de asiento destinada a la procesión del Corpus*", planteandose la posibilidad de utilizar la plata invertida en la Custodia *del Vandalino*, lo que hubiera provocado su destrucción. Justifica su hopotesis en la preocupación mostrada por el Cabildo del Concejo en su sesión del 3 de junio de 1583, en el cual se acordó: "*que no permitan ni consientan se deshaga la custodia antigua que esta ciudad tiene por ser muy principal y que en las procesiones del Corpus se saque y no otra ninguna*". Es muy probable que el Cabildo catedralicio encargase otra custodia -destinada a otras celebraciones litúrgicas como la Octava del Corpus-, y que incluso recayese en Merino su ejecución, pero nos resulta improbable que pieza tan magnifica y de tanto costo quedase destruida a muy pocos años de ser labrada. La preocupación del Concejo de Jaén quizás se debió a una información incompleta o equivocada. En todo caso no deja de ser sumamente sugerente lo aportado por dicha investigadora, cuyos trabajos tan magníficamente documenta siempre.

camino[5]. Por estas fechas Francisco Merino vivía en Toledo, trasladándose en ambos años —según la documentación citada— para cobrar lo que se le debía a la ciudad de Jaén. Dichas andas —destinadas a la Custodia grande *del Vandalino*— creo que en nada tienen que ver con otras que figuran en los inventarios conservados en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén (igualmente desaparecidas y sin autoría por el momento), ya que éstas —a tenor de las descripciones que de ellas se hacen[6]— corresponden tipológicamente al modelo de "*custodia con forma de andas o baldaquín*", es decir, de un sólo cuerpo muy alto, que en opinión de C. Hernmarck ya en el siglo XVI existen, como la de la Colegiata de Medina del Campo (1562) o la del Ayuntamiento de Madrid (1573), obra ésta del platero Francisco Alvarez, que presenta un aspecto muy similar a los dibujos de andas que Juan de Arfe reprodujo en su libro *De Varia Commesuración* (1585)[7].

---

5 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco Siglos...* ob. cit., p. 373.

6 ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE JAÉN (A.H.D.J.):

Inventario de 1567, legajo 452: "*Andas. Unas andas quadradas que asientan sobre un banco guarneçido de plata con quatro columnas casi de una bara estriadas las dos tercias y el otro cinçelado de figuras y bresteños y en cada pedestal quatro figuras en lo alto de las columnas sus remates a modo de piramides con sus bolillas en lo alto y la cupula labrada a modo de media naranja con imagineria de la pasion toda dorada por la parte de adentro y por afuera quatro escudos en el uno el Nacimiento, otro la Adoraçion, otro la Huida de Egipto y el quarto La Anunciacion y al lado de cada uno de los escudos unas figuras arrimadas a una cartela que por todas son quatro figuras y quatro cartelas y por remate un cuerpeçito quadrado sobre qu,esta la Fe de plata dorada que sirve de remate todo de plata, devaxo d,estas andas ay una campanilla de bronze que se toca quando salen. Los quatro remates de los braços d,esta andas son cada uno de dos piezas pesaron todas ocho con una puerteçuela de laton que tiene ocho marcos tres onças y quatro ochavas y son de la misma labor de las andas de obalos y quartelas, falta la campanilla de bronçe*".

Inventario de 1729, legajo 454: "*Andas. Unas andas quadradas que asientan sobre un banco guarnezido de plata con quatro colunas de a vara con poca diferencia estriadas las dos terzias y lo demas zinçelado de figuras y bresteños y en cada pedestal quatro figuras y en lo alto de las colunas seis remates a modo de piramides con sus volillas en lo alto y la cupula labrada como de media naranxa de imagineria con figuras de la pasion dorado todo de la parte de adentro y tanbien estan los quatro escudos de la parte de afuera que tiene los misterios del Nazimiento, Adorazion, Huida a Egipto y Anunziazion y al lado de cada uno de los escudos una figura arrimada a una cartela que por todas son quatro figuras y quatro cartelas y por remate un querpezito quadrado sobre que esta la Fe de plata dorado los quatro remates de estas andas son de dos piezas cada uno pesaron todas ocho con una portezuela de laton que tiene ocho marcos tres onzas y quatro ochavas y son de la misma lavor que las andas les falta un tornillo y una imajen de San Pedro qu,esta con la plata vieja...*". En opinión de Soledad Lázaro (*Los plateros...* ob. cit., pp. 182-183), la pieza descrita guarda estrecha relación en cuanto a su traza con la Custodia del Ayuntamiento de Madrid (véase nota 8).

7 C. HERNMARCK, ob. cit., p. 144, y J. ARFE Y VILLAFAÑE, *De Varia Commensuración para la Escultuptura y Architectura*. Sevilla, 1585, edición facsímil Albatros Ediciones, 1979, pp. 23-27. Un estudio más reciente sobre las custodias-andas ha sido publicado por Mª.J. SANZ y J.C. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, "Las custodias-andas en el siglo XVI. Los modelos y su difusión". *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, Universidad, 2005, pp. 525-539, y también de Mª.J. SANZ, *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 2006, pp. 51-62.

El contrato de las andas

Gracias al hallazgo —hace ya algunos años— en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén[8] de un Pleito entablado por el platero Francisco Merino contra D. Pedro de Monrroy, chantre y obrero de la Catedral, conocemos nuevos datos sobre las andas. El inicio del litigio, fechado el 14 de junio de 1585, inserta una petición presentada en nombre de F. Merino por Sebastián del Salto ante el licenciado Olea, provisor general del Obispado, en la que se expresa de forma muy clara el encargo y el motivo del Pleito:

> *"...unas andas para sacar el Santisimo Sacramento el dia del Corpus Christi para la yglesia mayor d,esta çiudad (...) y aviendo obrado en ellas y gastado muncho mas de lo que se me a dado y usado d,ellas en el uso y exerçiçio para que se hizieron un dia del Corpus Christi del año pasado de ochenta y tres e prosiguiendo yo en la obra por virtud de la dicha escritura por mandato de vuestra merçed se me mando çesase en la obra en el ynterin que otra cosa me fuese mandado y asi yo lo obedesçi y pare en ella (...)".*

La pieza, según el documento ya fue procesionada en junio de 1583, lo que nos hace pensar que estaba en buena parte labrada, según y conforme a la traza, condiciones y modelo firmadas por las partes. Efectivamente, hubo como era preceptivo e usual una escritura de contrato, por fortuna inserta en el Pleito. Fue suscrita ésta por Francisco Merino y el citado D. Pedro de Monrroy ante el notario Luis de Aguilar el 12 de enero de 1583 en presencia del provisor Olea. Varias son las condiciones detalladas, a saber: "*...qu,el dicho Françisco Merino haga unas andas para sacar el Santisimo Sacramento el dia del Corpus Christi para la yglesia mayor d,esta çibdad qu,el fundamento d,ellas an de ser de madera e la cubierta de plata delgada eçepto en las partes que de nesçesidad a de tener fortaleza las quales ha de hazer de peso de çiento e çinquenta marcos de plata como esta tratado e conçertado e de la traça y forma e conforme a las condiçiones que estan firmadas del señor chantre la qual ha de hazer conforme al modelo e traça...*". El plazo de ejecución un año a contar desde le fecha de la escritura, entregandosele a Merino para dar comienzo a la obra seiscientos ducados, más otros trescientos que se le darían en el día del Corpus del dicho año de 1583. En cuanto a la forma de pago del trabajo a realizar por Merino sería a tasación, acordándose que "*... el que se truxere por parte de la dicha yglesia de la çibdad de Sevilla de çiençia sufiçiente y conçiençia a costa del dicho Françisco Merino para que la tase...*".

8 A.H.D.J., Sección Varios. Pleito: "*Francisco Merino vezino de Jaen auctor contra el señor don Pedro de Monrroy chantre en la santa yglesia de Jaen obrero d,ella. Notario Salido*".

El 18 de junio de 1585, Sebastián del Salto, en nombre de F. Merino, presentó otra petición ante el provisor Olea en la que de nuevo se pide y suplica "*...mande luego proveer sobre lo contenido en mi pedimiento (...) para que luego se haga la dicha tasaçion de lo obrado que tengo pedida e se pague lo que se alcançare (...)*". El 28 de enero de 1586 se volvió a solicitar el dicho pago, en estos términos: "*Francisco Merino platero vezino d,esta çiudad de Jaen digo que desde el mes de junio prosimo pasado yo e pedido e suplicado a vuestra merced en razon de las andas que tengo començadas para el Santisimo Sacramento de la yglesia mayor d,esta çiudad (...)*".

El asunto llegó hasta Toledo y ante el licenciado Simón de Carranza, teniente y vicario general del Arzobispado. El 15 de diciembre de 1586, Simón de Carranza ordenó hacer justicia en la causa dentro de veinte dias. Las razones esgrimidas son las siguientes: "*(...) en razon que el dicho Francisco Merino paresçe se agravio de çierta denegaçion de justiçia que se le haçe por su parte de que abiendo puesto demanda ante el dicho don Pedro Monrroy en razon de unas andas de plata que en nonbre del dicho cabildo le avia dado a haçer y que estando casi acabadas por el dicho don Pedro de Monrroy le avia mandado çesase en la dicha obra de las dichas andas y el dicho Francisco Merino pidio por la dicha demanda al dicho don Pedro de Monrroy como tal obrero y obligado que esta a la paga de las dicha andas que se acavasen e le pagase lo que estava fecho conforme a la escritura que d,ello se havia otorgado y que aviendo presentado munchas petiçiones para que ansi lo proveyese e mandase no avia querido proveer ninguna cosa de lo por el pedido en el qual dicho pleito (...)*".

Lo ordenado en Toledo no debió de llevarse a término, pues el 13 de mayo de 1589 otorgó Francisco Merino un poder a Juan Mestro para que en su nombre se haga justicia en razón del pleito que trata con el Cabildo de la Catedral de Jaén sobre las dichas andas y para que se cumpla lo mandado por Simón de Carranza. La documentación del Pleito que venimos describiendo nos aporta finalmente un nuevo contrato suscrito entre el Cabildo y Merino firmado el 6 de noviembre de 1590, en el cual se transcribe el original contrato de 1583. En este nuevo concierto se pidió a Merino "*...que prosiguiese la dicha obra como parece por auto capitular de zinco de junyo pasado d,este presente año...*". El mal estado de conservación en esta parte final del Pleito nos impide saber más acerca de lo concertado en este segundo contrato, pero por lo que hemos podido leer Francisco Merino quiere ausentarse de Jaén para trasladarse a Toledo, pero antes de ello es necesario que de fianzas del dinero y plata que tiene recibidos para las dichas andas y además debe ultimar la pieza. La obra fue acabada y —como quedaba estipulado en el contrato de 1583— tasada por un platero de la ciudad de Sevilla, concretamente —como sabemos— por Pedro de Zubieta.

Conclusión

La documentación aportada, hasta ahora inédita, pone de manifiesto de forma clara y precisa que las andas contratadas con el platero Francisco Merino eran para procesionar la bellísima Custodia de Juan Ruiz *el Vandalino* -como más arriba ya ha quedado reseñado-, y con arreglo a una traza diseñada por dicho platero; la pieza —como igualmente también se ha comentado- no corresponde a las andas-custudia descritas en los inventarios catedralicios (insertos en este trabajo; véase nota 6), que ciertamente responden a los modelos estudiados y dibujados por Juan de Arfe en su obra *"De Varia Commensuración"*, sino a una obra de madera a modo de plataforma forrada de plata (con un peso de 150 marcos) con sus varas sobre la que asentaría la gran Custodia (lám. 3). Desconocemos cuando dejaron de usarse estas andas y si llegaron a 1936, fecha en la que la Custodia fue sacada de la Catedral junto a otras piezas de orfebrería. En cualquier caso, si aún estaban en uso en 1927 debieron quedar inservibles o no utilizadas para la procesión del Corpus, pues en dicho año la Custodia salió a la calle sobre un trono de alpaca plateado labrado por la Casa Meneses, de Madrid[9].

Las andas del Corpus fue quizás la obra más importante encargada a Francisco Merino en los años de su estancia en Jaén, pero no la única. En Jaén están documentadas, entre otras piezas, las siguientes: en 1584 realizó una lampara de plata para la capilla de la Virgen en San Ildefonso; en 1583 una custodia para la Catedral; en 1588 se registra el pago de siete ducados en concepto del abono de una lámpara que había labrado para *"nuestra señora de la capilla"*[10]. Pero la extraordinaria valoración de la obra del platero giennense Francisco Merino (1530-1611) por los más prestigiosos historiadores en la materia, como el escocés Oman, el sueco Hernmarck o el español Cruz Valdovinos, proviene de las piezas conservadas fundamentalmente en Sevilla

9 M. LÓPEZ PÉREZ, ob. cit., p. 41-42. Al respecto también J. MONTIJANO CHICA, "Consideraciones sobre la custodia procesional del Corpus, de la Catedral de Jaén". *Diario Jaén,* 13 de junio de 1963, pp. 4 y 6.

10 Mª.S. LÁZARO DAMAS, *Los plateros...* ob. cit., pp. 181-183 y 254-264. Es interesante reseñar como en ocasiones Francisco Merino es requerido para dar su parecer en el campo de la arquitectura, como ocurrió con la fundación de la capilla en la Catedral de Jaén por Juan Núñez de Vargas; aunque dicha capilla no se conserva, a fines de la década de 1570 se dieron cita para tratar sobre ella: Cuéllar, Silanes, los plateros Gil Vicente y Francisco Merino y Alonso Barba, autor de la obra. (Véase: P.A. GALERA ANDREU, *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI*, Jaén, 1982, p. 67). Figura Francisco Merino también en un importante documento, fechado en Jaén el 1 de mayo de 1582, junto a los arquitectos Juan B. Villalpando, Lázaro de Velasco y Francisco del Castillo "el Joven", y el escultor Sebastián de Solís; en dicho documento se inserta un informe firmado por todos ellos a petición del Obispo Sarmiento en relación a ciertas dificultades en la obra de canteria de la Catedral de la dicha ciudad *"q. avia principiado el Maestro Valdeluira y la a proseguido el Maestro Alº Barba"* (Mª.I. SANCHO RODRÍGUEZ, "Dos documentos importantes para la historia de la Catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 115 (1983), pp. 9-27, y P.A. GALERA ANDREU, *Andrés de Vandelvira,* Madrid, 2000, pp. 108-109).



LÁMINA 3. *Detalle de la base de la antigua custodia del Corpus. Catedral de Jaén (Fondo fotográfico Instituto Gómez Moreno. Granada).*

o en Toledo[11]. Aunque la fama del artifice, como apunta Cruz Valdovinos[12], "*(...) fue extrordinaria, siendo citadas sus obras con elogio por los plateros madrileños ya en 1600, e incluso el pintor y tratadista Francisco Pacheco, afirma que tuvo un gusto delicado en el adorno y follajes, que usaba en sus obras la arquitectura y que la solidez de sus principios, la corrección en el dibujo del natural y la delicadeza de su trabajo que se observan en sus obras, le colocan entre los primeros profesores de España.*

No se conoce marca alguna en sus obras".

11 En Sevilla, compitió en 1580 con Juan de Arfe en el concurso para la Custodia grande del Corpus, que le fue adjudicada a éste, pero a Merino se le encargó el relicario; en 1587 vendió al Cabildo catedralicio la famosa Cruz metropolitana. En Toledo y para la catedral, entre otras obras importantes conservadas, hay que destacar la urna de San Eugenio, acabada en 1569 según trazas de Nicolás de Vergara *el Viejo*, entre 1590-1593 hizo la urna de Santa Leocadia, y en 1595 inició la cruz relicario de Santa Elena (J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería en el Reino de Jaén..." ob. cit., pp. 547-548). Como maestro platero de la Catedral de Toledo intervino en la tasación de los reparos de la Custodia del Corpus y en el arca del monumento del Jueves Santo en 1597 (A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo" en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 383-395).

12 J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco Siglos...* ob. cit., pp. 372-373.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOC. Nº 1.

Escritura entre D. Pedro de Monrroy, chantre de la Catedral de Jaén, y el platero Francisco Merino para la labra de unas andas de plata para sacar el Santísimo Sacramento el día del Corpus.

A.H.D.J., Sección Varios. Documento inserto en el Pleito: "*Francisco Merino vezino de Jaen auctor contra el señor don Pedro de Monrroy chantre en la santa yglesia de Jaen obrero d,ella. Notario Salido*".
1583, enero, 12. Jaén.

Fol. 3 rº.
"*Indey nomyne amen a todos quantos este presente ynstrumento vieren como en la çibdad de Jahen doze dias del mes de henero de mill e quinientos e ochenta y tres años ante el ylustre e muy reberendo señor liçenziado Olea provisor general d,este obispado de Jahen (...) e de my el notario e testigos de yuso escriptos paresçieron el ylustre señor don Pedro de Monrroy chantre de la santa yglesia de Jaen e obrero d,ella y el señor Françisco Merino platero vezino d,esta çibdad e dixeron que por quanto esta tratado e conçertado qu,el dicho Françisco Merino haga unas andas para sacar el Santisimo Sacramento el dia del Corpus Christi para la yglesia mayor d,esta çibdad qu,el fundamento d,ellas an de ser de madera e la cubierta de plata delgada eçepto en las partes que de nesçesidad a de tener fortaleza las quales ha de hazer de peso de çiento e çinquenta marcos de plata como esta tratado e conçertado e de la traça y forma e conforme a las condiçiones que estan firmadas del señor chantre la qual ha de hazer conforme al modelo e traça que se isybio ant,el dicho señor provisor que esta firmada del dicho señor chantre la qual ha de dar fecha e /Fol. 3vº/ acabada bien e perfetamente dentro de un año que corre e se quenta desde el dia de la fecha d,esta escriptura en adelante a vista e tasaçion de oficiales el que se truxere por parte de la dicha yglesia de la çibdad de Sevilla de çiençia sufiçiente y conçiençia a costa del dicho Françisco Merino para que la tase para en quenta de la qual se le han de dar seysçientos ducados para comprar plata para que desde luego se prosiguan y comyençen las dichas andas e otros trezientos ducados que es todo lo que suma el valor de la plata que entrare en las dichas andas para el dia del Corpus Christi primero venydero d,este presente año de ochenta e tres e lo demas que montare la tasaçion que se hiçyere de las dichas andas de su trabaxo e hechura se le ha de pagar luego que fuere obligandose de la hazer segun dicho es por tanto cumpliendo y efectuando el dicho conçierto dixo e otorgo que se obligara e obligo el dicho Françisco Merino platero de hazer las dichas andas de plata segun dicho es e por la traça y modelo que tiene dado que esta firmado /Fol. 4rº/ del dicho señor provisor y del dicho señor chantre y la dara fecha e acabada dentro del dicho tiempo*

y conforme a las dichas condiçiones damosle y entregamosle la cantidad de maravedis de suso referida a vista e tasaçion del dicho oficial que a su costa se a de traer e consyente se tenga para hazer la dicha tasaçion de la çibdad de Sevilla de çiençia e conçiençia y el dicho señor chantre que hera presente se obligo como obrero de la dicha yglesia de le dar e pagar luego los dichos seysçientos ducados para que conpre plata para hazer las dichas andas e otros trezientos para el dia de Corpus Christi e lo demas que se le restare debiendo de su trabaxo y hechura se los pagaran luego que fueren tasados .(...). Testigos el señor canonigo Bartolome de Granados Alonso Cubillo bordador e Alonso de Bonilla vecinos en Jahen el licenciado Olea el chantre de Jahen Françisco Merino ante my Luys de Aguilar notario (...)".

DOC. Nº 2.

Petición presentada en nombre del platero Francisco Merino por Sebastián del Salto ante el provisor general del Obispado de Jaén, el licienciado Olea. En ella se solicita anular la suspensión ordenada por D. Pedro de Monrroy, chantre de la Catedral, en relación a la fábrica de las andas contratadas con el dicho platero para procesionar el Santísimo Sacramento el día del Corpus.

A.H.D.J., Sección Varios. Documento inserto en el Pleito: "*Francisco Merino vezino de Jaen auctor contra el señor don Pedro de Monrroy chantre en la santa yglesia de Jaen obrero d,ella. Notario Salido*".

1585, junio, 14. Jaén.

Fol. 1rº.

"*Muy ilustrisimo señor:*

En la muy noble famosa e muy leal çiudad de Jaen a catorze dias del mes de junyo año del Señor de myll e quinientos e ochenta e çinco años ante el muy ylustre señor liçenciado Olea provisor general d,este obispado por el ilustrisimo y reberendisimo señor don Francisco Sarmiento de Mendoça obispo de Jaen del conzejo de su Magestad paresçio Sevastian del Salto (...) e presento la petizion y escriptura del tenor siguiente:

Françisco Merino platero vezino d,esta çiudad digo que por el señor don Pedro de Monrroy chantre y obrero de la santa yglesia de Jaen con liçençia y abtoridad y aprobaçion de vuestra merçed se me encargo la obra de unas andas para sacar el Santisimo Sacramento el dia de Corpus Christi para la yglesia mayor d,esta çiudad conforme a el modo y modelo contenido en esta escritura que presento y aviendo obrado en ellas y gastado muncho mas de lo que se me a dado y usado d,ellas en el uso y exerçiçio para que se hizieron un dia del Corpus Christi del año pasado de ochenta y tres e prosiguiendo yo en la obra por virtud de la dicha escritura por mandato de vuestra merçed se me mando çesase en la obra en el ynterin que otra cosa me fuese

mandado y asi yo lo obedesçi y pare en ella y porque d,ello yo resçibo notorio daño y perjuizio por lo muncho que se a obrado y gastado que es de mas valor que lo que tengo resçibido en la dilaçion y en que se me ynpidir que dexe de feneçer y acabar la dicha obra a vuestra merçed pido en esecuçion y cunplimiento de la escritura alçe y quite la dicha suspension para que yo la fenesca y acabe conforme a el contrato traça condiçiones y modelo (...) /Fol. 1vº/(...) apremiando por todo remedio de derecho y çensuras eclesiasticas al dicho señor chantre como tal obrero a que me pague lo que mas montare de lo resçibido que yo estoy pronto asimysmo si algo fuere alcançado de lo pagar luego de contado (...). El bachiller Gutierrez".

DOC. Nº 3.

Escritura entre el Cabildo de la Catedral de Jaén y el platero Francisco Merino para proseguir la ejecución de las andas de plata, encargadas a él en 1583 para procesionar el Santísimo Sacramente el dia del Corpus.

A.H. D. J., Sección Varios. Documento inserto en el Pleito: "*Francisco Merino vezino de Jaen auctor contra el señor don Pedro de Monrroy chantre en la santa yglesia de Jaen obrero d,ella. Notario Salido*".
1590, noviembre 6. Jaén.

"Escritura de Francisco Merino y el Cabildo de la santa yglesia de Jaen.
En la çibdad de Jaen a seys de novienbre de myl e quinientos y noventa (años) *en presençia de my el notario y testigos yuso (escriptos) paresçieron presentes Francisco Merino (...) y Catalina Perez su muger (...) y el jurado Baltasar de los Reyes (...) veçínos d,esta dicha* (ciudad) *de Jaen como sus fiadores y prinçipales* (pa)*gadores (...) y la dicha Catalina Perez açeto la dicha liçençia y anbos marido y muger prinzipales y los dichos jurado Baltasar de los Reyes (...) todos de mancomun (...) dixeron que por quanto se hiço (...) conçierto con el dicho Francisco Merino (...) hiçiese unas andas (...) para el Santisimo Sacramento el dia del Corpus Christi para la santa yglesia de Jaen qu,el fundamento d,ellas a de ser de madera y la cubierta de plata delgada eçeto en las partes que a de tener fortaleça de peso de ziento y zinquenta marcos de plata de la forma y traça y conforme a las condiçiones qu,estan firmadas de don Pedro de Monrroy chantre de la santa yglesia de Jaen obrero que fue de la fabrica d,ella y conforme al modelo y traça que ysibio ant,el señor provisor qu,esta firmado de su nonbre y del dicho chantre las quales avia de dar fechas y acabadas bien y perfetamente dentro de un año como mas largamente consta y pareze por la escritura de asiento que sobr,ello paso y se otorgo por ante Luys de Aguilar del audiençia episcopal su fecha en doze de enero de myl quinientos y ochenta y tres años a que se refirieran y que las dichas andas se enpeçaron a hazer y tenyendo fecha la mayor parte d,ellas se le dixo por parte del cabildo çesase la dicha obra hasta tanto*

que otra cosa se ordenase por lo que la avia parado despues de lo qual se le pidio al dicho Francisco Merino prosiguiese la dicha obra como pareçe por auto capitular de zinco de junyo proximo pasado d,este presente año (...)".

Piezas de platería en la parroquia de Hinojosa de San Vicente (Toledo)

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA
Universidad Complutense

El presente trabajo estudia el ajuar de platería que custodia la iglesia parroquial de Hinojosa de San Vicente, una de las pequeñas villas que integran la comarca toledana de la Sierra de San Vicente[1]. Es un conjunto modesto, de un reducido número de objetos, pero contiene piezas de interés que vendrán a sumarse al catálogo de obras conocidas de la producción platera madrileña de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX; así mismo, ofrece otros ejemplos reseñables, uno de ellos salido probablemente de un taller cordobés y otro de posible raigambre vallisoletana.

Dos publicaciones recientes de nuestra cosecha dieron a conocer las piezas que ahora analizamos. Pero en ellas no se había realizado una valoración del conjunto argénteo de la parroquia toledana, así como una sistemática catalogación de las obras, poniéndolas en relación con otros ejemplos conocidos y con su correspondiente reproducción fotográfica[2]. También ahora ofrecemos nuevas precisiones y atribuciones que vienen a rectificar sustancialmente nuestros trabajos anteriores.

---

1 Agradecemos a D. Miguel Garrigós Domínguez, párroco de la iglesia, las facilidades para el estudio y reproducción del conjunto. También queremos agradecer la inestimable ayuda del Dr. D. José M. Cruz Valdovinos, que nos ofreció los datos y las orientaciones necesarias para el estudio de las piezas.

2 E. SÁNCHEZ MANZANO y J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, *La sierra de San Vicente y la villa de Hinojosa*. Madrid, 2004, pp. 136-141. E. SÁNCHEZ MANZANO y J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, *José Jiménez Sánchez, ilustre obispo de Cartagena-Murcia (1806-1820)*. Madrid, 2007.

Historia del conjunto

La iglesia parroquial de Hinojosa de San Vicente, dedicada a la Inmaculada Concepción, hubo de empezar a construirse a comienzos del siglo XVI, cuando el crecimiento demográfico de la aldea hiciera necesaria una iglesia para servicio de los fieles, que hasta entonces habrían de desplazarse hasta la villa de Castillo de Bayuela, de la cual dependía Hinojosa[3]. Obviamente, la parroquia hubo de estar provista desde su fundación del ajuar argénteo necesario para la administración de los diferentes sacramentos y la celebración de las festividades anuales, así como para el ornato del interior del templo. Lamentablemente, no ha quedado testimonio material ni documental de este primer ajuar.

Hemos de esperar casi dos siglos para tener constancia fehaciente de la presencia de *alhajas* de plata en la parroquia de Hinojosa. El inventario más antiguo conservado en ella data del 1 de marzo de 1703, y fue realizado por Domingo Ruiz, notario público apostólico y vecino de la villa, el licenciado Diego Martín Gamarra, teniente cura de la parroquia, y Diego Muñoz Cano, mayordomo de la misma. En él se citan:

"*Plata:*

— *Una lámpara de plata en la capilla mayor, que pessa onze libras y catorze onzas.*
— *Una custodia de plata con su viril con bedrieras y una campanilla y una ymagen de Nuestro Señor Jesuchristo cruçificado por rremate para llebar el Santísimo Sacramento en prozesión, que pessa diez libras y dos onzas.*
— *Una cruz y mançana de plata con algunos estrialtes* (?) *sobredorados para la manga en las prozessiones.*
— *Tres cáliçes con sus patenas, y los dos con cucharas, sobredoradas las copas, que el mayor pessa dos libras, el mediano una libra y seis onzas y el pequeño una libra y tres onzas.*
— *Un copón, que está siempre en el sagrario, de plata con un cruçifijo por rremate y su bestidura de lama.*
— *Un inzensario de plata que pessa tres libras y quatro onzas.*
— *Una naveta y cuchara de plata para el inçienso que pessa una libra y quinçe onzas.*
— *Unas binajeras de plata que pessan catorçe onzas.*
— *Una salvilla de plata que pesa treçe onzas y dos adarmes.*
— *Tres crismeras de plata para los santos óleos, con su asidero de lo mismo las dos, que sirben a los baptismos, y pajuelas de plata.*

3 Para saber más sobre la villa de Hinojosa remitimos a nuestra monografía: E. SÁNCHEZ MANZANO y J. Á. SÁNCHEZ RIVERA, *La sierra...* ob. cit.

— *Una cajita de plata pequeña en que se lleba el Santísimo Sacramento a los enfermos quando se les da el viático en secreto; pessa dos onzas y doze adarmes, con una cruz de Nuestro* [*Señor*] *de lo mismo y un bolsillo de damasco carmesí con sus cordones de seda para llebarla. //*
— *Una portapaz de plata con la ymajen de la Concepçión; pessa çin*[*co*] *onzas.*
— *Una cruz de ébano, con letras al canto para los conjuros; es la del altar de Nuestra Señora*"[4].

El siguiente inventario conservado, realizado el 15 de abril de 1768, recoge:

"*Plata:*

Una custodia con su cruz y [...] *todo de plata, su peso: diez libras y dos onzas. Más la cruz de la manga parroquial, su peso: ocho libras y dos onzas. Otra cruz con un Christo crucificado que pesa veynte y quatro onzas. Quatro cálices con sus patenas y cucharas: el mayor, con patena y cuchara: dos libras; otro: una libra y seis onzas; y los dos restantes: una libra y tres onzas. Más un copón en que está colocado el Santísimo Sacramento. Un yncensario de plata que pesa tres libras y quatro onzas. Una nabeta con su cuchara: una libra y quinze onzas. Más una salbilla de plata y binajeras que todo pesa una libra y dos onzas. Más tres ampollas para los óleos y unción. Una cajita con un Christo en que se lleba el beático a los enfermos pesa dos onzas y media quarta. Más el portapaz que pesa cinco onzas. Una lámpara de plata colgada en la capilla mayor pesa onze libras y ocho onzas; faltan algunos engarzes. Más una concha para echar el agua en los bautismos, y una llave para el arca del monumento.*

[Anotación al margen] *Posteriormente se compró la ymagen de* [sic: *la*] *Concepción y corona de plata; costó la ymagen 1.300 reales; y la corona costó 305 reales.*[5]"

Comparando los dos inventarios citados observamos que el conjunto de piezas de plata en ambas fechas era prácticamente el mismo. En sesenta y cinco años sólo se adquirieron un nuevo cáliz de tamaño pequeño, una cruz de 24 onzas y la corona de plata que adornaba la cabeza de la nueva imagen de la Inmaculada Concepción; puede que fuesen igualmente nuevas la concha bautismal y la llave para el arca del monumento, aunque también pudieron haberse omitido en el primer inventario.

4 Archivo de la Parroquia de la Inmaculada Concepción, Hinojosa de San Vicente (A.P.I.C.), caja 17, libro 42, fol. 27. El libro becerro que recoge éste y el resto de inventarios antiguos de la parroquia está compuesto por documentos de diversa índole, que se encuadernaron en 1730; en él existen anotaciones de mandas testamentarias desde 1535 —aunque con letra del siglo XVIII—, llegando la documentación hasta el año de 1860. Para la transcripción de los documentos se ha mantenido la grafía original de los escritos, salvo en el uso de las mayúsculas y de los signos de puntuación y de acentuación, donde se han observado las reglas ortográficas actuales para facilitar su lectura.
5 A.P.I.C., caja 17, libro 42, fols. 214 y ss.

Como se puede colegir a través de los documentos, la modesta parroquia rural de Hinojosa poseía los objetos necesarios para el culto y demás celebraciones, pero carecía del excedente que disfrutaban otros templos mejor dotados económicamente, custodios de opulentos ajuares litúrgicos.

Por otro lado, las piezas de adorno de la iglesia y sus imágenes (tales como coronas, rayos y otros aderezos) no aparecen en los inventarios, por lo que hemos de pensar que no existieron. Sólo se cita una corona de plata para la imagen de la *Inmaculada*, aunque pensamos que no se refiere a la talla que aún preside el retablo mayor, sino a otra desaparecida[6].

Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XVIII Hinojosa vivió su periodo de mayor prosperidad económica y demográfica. A ello contribuiría la fundación en sus tierras, en el año 1687, del Convento del Santo Desierto del Piélago, perteneciente a la Orden del Carmen Calzado. Desde 1689 éste fue acogido bajo el patrocinio real, y gracias a las numerosas rentas y donaciones que disfrutaba, en 1741 se inauguró un nuevo templo para el convento; desde él se dirigía la explotación de sus numerosas posesiones agrícolas, molinos, pozos neveros y otras actividades económicas. Y es en este período cuando vivieron algunos personajes destacados del lugar, como Matías Gómez de Morales, escribano de la villa y autor de un manuscrito sobre la historia de la Sierra y del citado convento[7], o don José Jiménez Sánchez, obispo de Cartagena-Murcia de 1806 a 1820, de quien hablaremos después.

Con el advenimiento de la Guerra de Independencia (1808-1814) se pondría de manifiesto la atávica codicia por este tipo de obras realizadas en metales preciosos. Las tropas francesas, en su paso hacia tierras talaveranas, saquearon la iglesia y se llevaron piezas valiosas. Un documento firmado el 24 de febrero de 1815 es buen testimonio de lo acontecido; comienza así:

> *"Razón de las alhajas, vasos sagrados de plata y ornamentos existentes en esta parroquial iglesia de la villa de la Ynojosa, la que a consequencia del riguroso saqueo que sufrió en el día dieciocho de julio de mil ochocientos nueve, día verdaderamente aciago en que una grande porción de las tropas enemigas acantonadas en estas inmediaciones, al mando del mariscal Víctor, invadieron el pueblo, que se abandonó por sus moradores, haviendo precedido la desastrosa muerte de Ramón Gómez Corralejo, de esta vecindad, con otros funestos acontecimientos. Vencieron con una reja la cerradura de la puerta principal de la iglesia y hallaron las alhajas de plata*

6 La *Inmaculada* que aún se conserva ya aparece citada en el inventario de 1703 (A.P.I.C., caja 17, libro 42, fol. 226).

7 M. GÓMEZ DE MORALES, *La Historia de la descripción del Santuario de la Sierra de San Vicente del Piélago, cueva de los Santos hermanos mártires San Vicente, Santa Sabina y Santa Cristeta, milagros, señas y aparición de Nuestra Señora de los Ángeles, propia de esta villa de la Hinojosa...*, 1773, cap. 1°, IX-XII (manuscrito copia del original, escrito en 1919, que se halla en el A.P.I.C., caja 18, libro 16).

y ropas, sin embargo de estar custodiadas en la bóveda de la parroquia con alguna precaución, y acaso cooperaría a ello algún mal christiano que se asociara con ellos[8]*. En fin, quedó la iglesia destituida y enteramente despojada de lo necesario al culto divino, tanto que para la celebración del santo sacrificio de la misa fue preciso recurrir al Real de San Vicente por cáliz y vestiduras. No haré mención de los efectos robados, y sí solamente de lo que existe en la actualidad, de lo que la mayor parte se ha tomado y repuesto posteriormente*"[9].

El mismo inventario a continuación explica que tras la invasión francesa de 1809 sólo quedaron una cajita con crucifijo, una ampolla para ungir y una lámpara de plata, que había sido enterrada para evitar su robo. Es decir, los invasores habían sustraído casi una veintena de piezas de plata, sin contar las patenas y las cucharillas que acompañaban a algunos de los objetos.

Asimismo, el documento recoge las piezas que se compraron posteriormente, adquiridas en Talavera, Escalona y Valladolid:

"(...) *una custodia de arco de plata; un cáliz sobredorado con su patena, cucharilla y palia de plata feligranada; vinajeras con platillo de plata y su esquila sobredoradas; cuyas alhajas pesan ciento ochenta y ocho onzas, que a precio de veinte reales cada una, fue su importe tres mil setecientos sesenta reales, pagados a Julián Hidalgo, mayordomo de las religiosas Benitas del convento de Talavera, de quienes eran propias. Otro cáliz con su patena y cucharilla de plata, de peso de dos libras, tomado a las religiosas Franciscanas de Escalona. Un copón de plata, de peso de veinte y cinco onzas y quarta, trahido de Valladolid. Una llave de plata para el sagrario que se coloca en el monumento*"[10].

Tenemos noticia de que para este fin, "*para comprar algunos vasos sagrados para el servicio de la parroquia*", se vendieron algunas fincas y olivos aislados pertenecientes a la iglesia[11].

Ante esta precaria situación un ilustre hijo de la villa, don José Jiménez Sánchez (1742-1820), obispo de Cartagena-Murcia, donó varios objetos de platería, proba-

8 En el interior de la torre de la iglesia existe un reducido hueco por el cual se puede acceder al espacio que resta entre la bóveda del presbiterio y el tejado, y es ahí donde se debieron esconder los objetos más preciados de la parroquia.

9 A.P.I.C., caja 17, libro 42, fol. 218.

10 A.P.I.C., Ibidem.

11 El documento está fechado el 3 de febrero de 1815, aunque ya el 2 de diciembre de 1811 se había procedido a la venta por subasta pública, (A.P.I.C., Ibidem, fol. 297v.).

blemente en el último lustro de su vida[12]. Unos años antes el obispo Jiménez había donado un terno litúrgico de la Real Fábrica de Bordados de Ildefonso Hernández Delgado y Molero, obra de 1806 —año en que fue consagrado Obispo—[13]. Con ello, don José se muestra como un hombre benefactor, preocupado por el saqueo implacable de la francesada y atento a las necesidades de la humilde parroquia donde recibió las aguas bautismales. El tiempo que pasó don José Jiménez en su villa natal estuvo limitado a los años de la infancia, sin embargo durante el resto de su vida le unieron a este lugar lazos familiares y afectivos que explican las donaciones que realizó.

En el inventario parroquial del 24 de enero de 1829 se citan:

> "*Ytem: un cáliz con patena, cucharilla, vinageras, campanilla y platillo, todo de plata feligranado y sobredorado muy precioso, que todo pesa cinco libras y seis onzas.* (...) *Más una caja de oro esmaltada muy preciosa que regalo a esta yglesia el Ylustrísimo Señor don José Ximénez, con el fin de que se llevase en ella el viático a los enfermos*"[14].

Las piezas que aún permanecen en la parroquia son: el cáliz con su patena, las dos vinajeras con su salvilla y la campanilla. Por las marcas que tienen algunas de ellas, hemos podido saber que todas fueron hechas por el platero Francisco Cremona, y legalizadas en 1796 en Madrid, como veremos más adelante. Faltan la cucharilla y la cajita de oro y esmaltes para el viático[15].

En el mismo inventario de 1829 aparecen los objetos subsistentes tras la francesada y los que se compraron con posterioridad en Talavera, Escalona y Valladolid, además de otros que aún en 1815 no estaban en la parroquia y, por lo tanto, fueron adquiridos en los años que van entre estas dos fechas. Estos últimos son:

> "*Ytem: un cáliz con patena, cucharilla de peso de dos libras. Ytem: tres ampollas para los óleos y unción* [una de ellas ya estaba antes de 1809], *y un*

---

12 Las piezas se citan por primera vez en un inventario de 1829. Pero en la relación de lo ocurrido tras la invasión francesa, que data de 1815 e incluye un inventario de los objetos que la parroquia hubo de comprar, no se mencionan aún dicho ajuar. Por esta razón pensamos que hubo de ser donado entre 1815, fecha del inventario, y 1820, año en que muere don José. Remitimos de nuevo a nuestro estudio: E. SÁNCHEZ MANZANO y J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, *La sierra...* ob. cit., pp. 137-139 y 273-276. Sobre don José Jiménez remitimos a E. SÁNCHEZ MANZANO y J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, *José Jiménez Sánchez...* ob. cit.

13 E. SÁNCHEZ MANZANO y J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, *José Jiménez Sánchez...* ob. cit., pp. 122-127.

14 A.P.I.C., caja 17, libro 42, fol. 219.

15 Esta última pieza desapareció antes de 1924, como testimonia una curiosa nota al margen del inventario de octubre de ese año realizado por don Félix Santos: "[el terno donado por el Obispo,] *así como una caja de oro esmaltada que fue robada hace unos años. ¿Volverá a aparecer esta alhaja? Quién sabe.*" (A.P.I.C., carpeta aparte, sin numerar).

portapaz de plata. Más un incensario con un [sic: *una*] *naveta y cuchareta de plata que pesa tres libras y media*"[16].

Hay que decir que no sólo los franceses sustrajeron algunos de estos ansiados objetos. En un documento de entrega de alhajas durante la desamortización de Mendizábal, fechado en Madrid el 5 de diciembre de 1837, se registran tres piezas llevadas de la parroquia: una lámpara grande con tres cadenas[17], en lámpara y lamparín, sin remate en el vaso de plata —la misma que, dos décadas antes, había sido enterrada ante la llegada de los franceses—; un cáliz con patena y cucharilla —adquirido tras 1815—; y una cajita de plata para administrar —que también había pervivido a la francesada—[18].

También tenemos conocimiento de la desaparición de piezas durante el siglo XX, a causa de pequeños robos[19] y, tal vez, de alguna venta de dudosa legitimidad.

Como vemos a través del desarrollo histórico descrito, la presencia de alhajas de plata que conserva hoy la parroquia se debe a las compras y donaciones realizadas tras el saqueo francés de 1809. De este modo, las piezas estudiadas fueron realizadas a fines del siglo XVIII y durante las primeras décadas del XIX en su mayoría.

Catálogo razonado[20]

1. Copón

Plata sobredorada. 29 cm. de altura. Boca de 11 cm. de diámetro. Pie de 11,5 cm. de diámetro. Sin marcas. Regular estado de conservación.

Copa en forma de manzana. Tapa con remate en cruz latina de brazos de perfil diedro rematados en perilla. Decoración de picado de lustre, tanto en la copa como en la tapa, alternando motivos estilizados a base de elementos curvilíneos (cuatro parejas de espejos ovales rodeados de tornapuntas, en la tapa, en correspondencia

16 A.P.I.C., caja 17, libro 42, fol. 219.

17 En 1829 sabemos que ya faltaba algún engarce en las cadenas (A.P.I.C., caja 17, libro 42, fol. 219).

18 J. PORRES MARTÍN-CLETO, *La desamortización del siglo XIX en Toledo*. Toledo, 1966, p. 543.

19 Véase, por ejemplo, la nota nº 15.

20 Hemos inventariado las piezas con una numeración consecutiva precedente a la denominación de cada una: con el número solo en el caso de las piezas aisladas, y con el número seguido de una letra, también consecutiva, en el caso de las obras que forman parte de un mismo juego o conjunto. Después de la signatura ofrecemos las características técnicas de las mismas (materiales, dimensiones, marcas, estado de conservación), seguidas de la descripción correspondiente. Por último realizamos un comentario respecto a su tipología, su artífice o su centro de procedencia, relaciones con otras piezas, etc.



LÁMINA 1. *Anónimo vallisoletano (?). Copón (segunda mitad del s. XVII).*

con cuatro espejos rectangulares con tornapuntas enmarcándolos y al interior, en la copa) con pequeños motivos romboides cuartelados. La tapa presenta en su base una faja sobrepuesta con decoración de espejos ovales dispuestos verticalmente, alternos con líneas punteadas mediante picado. El astil se inicia con un cuello moldurado por dos arandelas, y es de cuerpo ligeramente cóncavo con estrías pareadas. Nudo de jarrón con toro, éste con decoración semejante a la de la base de la tapa; el nudo está decorado con espejos ovales con pequeñas tornapuntas. Pie circular, con la zona superior plana, otra de perfil convexo decorada con cuatro motivos estilizados formados por tornapuntas, y otra plana de borde troncocónico (lám. 1).

Es obra de elegantes proporciones y de una cuidada decoración estilizada que demuestra un excelente dominio de la técnica del picado de lustre. La estructura de astil y pie que presenta fue muy común en Castilla, León y Andalucía durante los reinados de Felipe IV y Carlos II, e incluso algunos años después. Y los elementos decorativos remiten a modelos castellanos de la segunda mitad del XVII. Por todo ello creemos que pueda tratarse del copón "*de veinte y cinco onzas y quarta, trahido de Valladolid*" anteriormente referido[21].

2. Cáliz

Plata sobredorada. 26,5 cm. de altura. Boca de 8 cm. de diámetro. Pie de unos 16 cm. de diámetro. Sin marcas. Parece tener una burilada en la subcopa, en sentido vertical; después se hubo de aplicar el dorado sobre la pieza. Regular estado de conservación.

Copa lisa ligeramente abierta. Subcopa hasta la mitad con el borde decorado con tornapuntas y frente con símbolos pasionales (corona de espinas, tres clavos atados y tres cruces sobre el Calvario), enmarcados asimismo por tornapuntas y coronados por racimos y hojas de uvas, simulando espejos; dichos símbolos alternan con espigas sobre tornapuntas. El astil comienza con una sección cóncava lisa entre molduras, que da paso a otra sección cóncava facetada en vertical y un nudo de forma troncocónica invertida, con tres espejos enmarcados por tornapuntas y alternos con cabezas de querubes —tres parejas— sobre racimos de uvas. Otra sección cóncava facetada sirve de unión con el pie. Éste es de perfil sinuoso, muy abombado, y su peana, de contorno también sinuoso, presenta cuatro escalones. Pie profusamente decorado con tres cabezas de querubes relevados, pequeñas flores, espigas, racimos de uvas y símbolos de la Pasión incisos (una jarra, cinco dados y un farol), todo ello sobre fondo de rocallas —curvas de diversos grosores dispuestas radialmente— (lám. 2).

Combina decoración repujada o en relieve con decoración incisa. Dicha decoración, a base de perfiles y motivos sinuosos (rocalla, tornapuntas), es de estilo

21 Documentado en el A.P.I.C., caja 17, libro 42, fols. 218 y 219.



LÁMINA 2. *Anónimo cordobés. Cáliz (último tercio del s. XVIII).*

rococó, que comenzaría a ceder en la época ante el pujante gusto neoclásico. Sus características tipológicas permiten adscribirlo a modelos cordobeses del último tercio del siglo XVIII[22]. Conocemos un cáliz perteneciente al convento mercedario de Santa María Magdalena de Sarria (Lugo) que es muy similar al de Hinojosa[23]. También existe un cáliz muy parecido en el convento dominico de San Esteban de Salamanca, sobre todo el astil y la copa, aunque el redorado de la pieza ha ocultado la decoración incisa original de la superficie.

Hemos de sumar este cáliz a la numerosa producción cordobesa que se comercializó en la zona de Talavera de la Reina, entre otras zonas de la antigua diócesis toledana, y de la que hoy se conservan numerosos ejemplos en diversas parroquias y conventos[24]. Bien pudiera ser éste el comprado a las Franciscanas de Escalona tras el saqueo francés de 1809, aunque la presencia en los inventarios de otro cáliz, con patena y cucharilla, también de dos libras de peso no posibilita una segura identificación[25]. De cualquier modo, fue adquirido entre 1809 y 1829.

Como la gran parte de las piezas conservadas en la zona, éste es un cáliz realizado dentro del último cuarto del siglo XVIII, y de una calidad media —por no tener mayor pretensión que la de su venta—[26]. Lamentablemente, pese a que la mayoría de ellas están marcadas, la que custodia la parroquia de Hinojosa no conserva marca alguna. Aunque es un modelo interesante, no parece ser de un artífice de primera fila, pues se advierte cierta tosquedad en sus acabados.

Se conserva además una **patena** de plata sobredorada, de 14 cm. de diámetro, que pertenece a éste. También la patena presenta un estado de conservación regular.

3. A. Salvilla (juego)

Plata sobredorada. 26,5 x 18,5 cm. Tres marcas en el centro del reverso. Marca de artífice: JHP / LARREUR. Marca de localidad: escudo de la Villa de Madrid (osa y madroño) coronado y con fecha debajo: 88 (1788). Marca de Corte: castillo sobre la fecha: 88 (1788). Burilada larga en el reverso del borde.

---

22 Modelos con ciertas semejanzas se pudieron ver en una exposición dedicada a la platería religiosa cordobesa; véase el catálogo de M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, pp. 81-84 y 112-114.

23 Sólo conocemos la pieza a través de una publicación no especializada, por lo que no podemos precisar si presenta marcas; lo único que sabemos es que fue donado por los Condes de Ribadavia en 1872, al parecer, al convento mercedario de Conxo. Vid. el catálogo de la exposición *La Ruta de las Estrellas: Santiago y los Caminos de la Fe*. Madrid, CONFER, 1999, pp. 72, 73 y 95, nº 63.

24 Véase al respecto: M. PÉREZ GRANDE, "La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII". *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Zaragoza, 1982, pp. 273-289.

25 A.P.I.C., caja 17, libro 42, fols. 218 y 219.

26 M. PÉREZ GRANDE, ob. cit., pp. 287-288.



LÁMINA 3. *José Larreur. Campanilla y salvilla (1788).*

Tipo oval de contorno ondulado. Sección vertical con borde exterior recto, perfil cóncavo al interior del borde, y nuevamente cóncavo hasta el arranque del asiento. Únicamente la orilla presenta decoración. En la parte externa, de un motivo central en forma de hoja curvada (dos por cada eje de la pieza) arrancan largas tornapuntas enfrentadas, con cenefas de rombos entre ambas; entre los cuatro pares de tornapuntas quedan pequeños segmentos acotados por hojas con la misma cenefa de hojas romboidales. El borde interior de la orilla, algo elevada, es ovalado; decoración de flores de ocho pétalos, o rosetas (coincidentes con las hojas de los dos ejes), y de racimos de uvas (coincidentes con los segmentos menores del borde), unidos por bandas de escamas (lám. 3).

Los elementos decorativos del exterior parecen relevados con molde, mientras que los motivos del interior (flores, racimos y escamas) parecen cincelados.

Existe otra pieza virtualmente idéntica, realizada por el mismo artífice y legalizada en el mismo año, que comentamos más adelante. Además conocemos otra salvilla, obra del platero madrileño Bartolomé Simón Bravo (1739-después de 1808) y también legalizada en 1788, que responde a un modelo semejante: oval, de borde ondulado y moldurado, con orilla elevada con cenefa de rombos, franja de rose-

tas enmarcadas por círculos y unidas por bandas, y de fondo liso[27]. El elemento diferenciador entre ambos diseños es el tratamiento de la orilla, segmentada por tornapuntas en los modelos de Larreur y continua en el ejemplar de Simón Bravo; también el diseño de Larreur introduce dos variantes que contribuyen a un aspecto más decorativo: racimos de uvas alternos con las rosetas y escamas en las bandas —a diferencia de las rosetas solas y del punteado en las bandas del otro artífice—. En cualquier caso, las piezas referidas, todas de 1788, responden a un mismo prototipo que Simón Bravo varió hacia un diseño más desornamentado, aparentemente más moderno[28].

3. B. Campanilla (juego)

Plata sobredorada. 11 cm. de altura. Falda de 6,2 cm. diámetro. Dos marcas en la base. Marca de localidad: escudo de la Villa de Madrid (osa y madroño) coronado y con fecha debajo: 88 (1788). Marca de Corte: castillo sobre la fecha: 88 (1788).

Mango de formas orgánicas, a base de vides con racimos, con remate en dos pedúnculos. La falda presenta cintas helicoidales e, intercaladas, bandas de hojas con punteado y bandas de escamas; termina en una pequeña forma troncocónica y lisa (lám. 3).

Tanto esta pieza como la anterior (3.A.) fueron realizadas por el platero madrileño José Larreur (1757-antes de 1825), hijo de un platero francés llegado con Felipe V, Tangui Larreur. José aprendió el oficio con Josef Yauck, y estuvo en activo como maestro desde 1787, en que recibió la aprobación como platero de oro. Además, de él se han conservado bastantes obras de platería, lo que demuestra su más que probable aprendizaje en el obrador familiar[29]. Podemos citar, por ejemplo, piezas en las parroquias de Cogolludo (Guadalajara), de Colmenar Viejo (Madrid), de

27 Conservada en la parroquia de Santa María de los Remedios de Cogolludo (Guadalajara), y publicada por primera vez por N. ESTEBAN LÓPEZ, "Obras de Bartolomé Simón Bravo en la provincia de Guadalajara". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* IX (1982), pp. 64 y 70. Hay que señalar que también se conocen piezas de José Larreur en la iglesia de Cogolludo; vid. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en A. BONET CORREA (Coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1994 (3ª edición), p. 151.

28 Encontramos precedentes inmediatos de ambos modelos en piezas de un estilo rococó más acusado, lo que permite comprender la evolución natural de esta tipología. Tal es el caso de una salvilla madrileña de 1778 conservada en el Museo Lázaro Galdiano; vid. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, 2000, pp. 231 y 232, nº 96.

29 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 151. Del mismo autor el catálogo de la exposición *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2004, p. 190; en esta última publicación el autor rectifica las fechas de nacimiento y posible muerte. Sobre la llegada de los hermanos Larreur a España véase el pionero trabajo de J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Primera generación de plateros franceses en la Corte borbónica". *Archivo Español de Arte* nº 217 (1982), pp. 84-101.

Orgaz (Toledo)[30], o en el Monasterio de las Trinitarias Descalzas de San Ildefonso de Madrid[31]. En este último caso el juego de altar conservado, formado por cáliz, salvilla, vinajeras y campanilla, ha de ponerse en estrecha relación con las piezas que ahora analizamos. Las campanillas y salvillas de ambos juegos son prácticamente iguales —el diseño, las medidas, e incluso las marcas y buriladas—, y ambos conjuntos fueron legalizados en 1788[32]. Cruz Valdovinos ha relacionado estos modelos con el juego de Juan Ezquerra (+ 1794) conservado en las Salesas nuevas, también legalizado en 1788[33]. A esta comparación añadimos ahora la salvilla de B. Simón Bravo conservada en Cogolludo anteriormente referida.

También se conocen piezas civiles de este artífice[34].

Del juego de Hinojosa sólo nos han llegado estas dos piezas, sin las vinajeras y sin el cáliz, aunque pensamos que sí existió en su día el juego completo. De hecho, lo identificamos con el cáliz sobredorado —con su patena, cucharilla y palia—, y las vinajeras "*con platillo de plata y su esquila sobredoradas*" que se compraron a las Benitas de Talavera a través de su mayordomo, Julián Hidalgo, entre 1809 y 1815. En este lote también se adquirió una custodia de arco de plata, igualmente desaparecida de la parroquia. Y todo ello pesaba 188 onzas, que a razón de 20 reales por onza, costó un total de 3.760 reales a la parroquia, como ya hemos dicho. Después de 1829 desaparecerían el cáliz y las vinajeras —también la custodia—[35], que virtualmente serían semejantes a las que se conservan en Monasterio de las Trinitarias Descalzas de Madrid.

Este juego es un ejemplo ilustrativo del lenguaje rococó, con formas torsas y profusa decoración de inspiración orgánica. Estilo que iría cediendo paulatinamente —en la década de los 80— ante los primeros intentos de codificar en el ámbito madrileño un léxico severo y racional de estética neoclásica. De hecho, en obras posteriores Larreur cultivaría dicho estilo clasicista.

4. A. Cáliz (juego)

Plata sobredorada. 26,8 cm. de altura. Boca de 8 cm. de diámetro. Pie de 14 cm. de diámetro.

Copa alta, ligeramente abierta. Supcopa con moldura de diseño mixtilíneo y puntas de hojas de laurel en el borde. Decorada con símbolos de la Pasión, todos

30 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 151.

31 Catálogo de la exposición *Valor y lucimiento...* ob. cit., pp. 190-191, nº 73.

32 Entonces eran marcadores Antonio Sebastián de Castroviejo, de Villa, y Blas Correa, de Corte.

33 Catálogo de la exposición *Valor y lucimiento...* ob. cit., pp. 188-189, nº 72.

34 Por ejemplo, una escribanía en colección privada (A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1999, p. 154).

35 Pensamos que la custodia desapareció antes de 1924, pues en esta fecha se cita en un inventario la nueva custodia (vid. nº cat. 6).



LÁMINA 4. *Francisco Cremona. Cáliz (1796).*

ellos sobre nubes y rayos: corona de espinas con tarjeta del "INRI"; columna y flagelos; y lienzo con la Santa Faz. En las intersecciones, lazos con espigas y racimos de uvas eucarísticos. El astil se inicia con una sección de perfil cóncavo limitada por contarios y puntas de laureas en su parte baja. El nudo tiene una sección cilíndrica y estriada, y, superpuestos parcialmente a ésta, tres querubes alados en altorrelieve; tienen las cabezas giradas en diferentes sentidos y las alas se prolongan hacia abajo. Una sección una ligeramente convexa (con contario y laureas superpuestas) pone fin al astil. Pie circular que comienza con una sección ligeramente cóncava (lisa y contario abajo). El cuerpo del pie, de perfil cóncavo, presenta decoración de coronas de laurel con lazo, en forma de medallones, con pequeños motivos vegetales a los lados y varios símbolos alusivos a la Resurrección en su interior: el Cordero Apocalíptico, radiante, sobre el libro de los Siete Sellos; el Ave Fénix sobre una hoguera, también entre rayos; y el símbolo de Dios en forma de triángulo con ojo central, entre nubes y rayos. En las intersecciones, decoración de círculos entrelazados, con botones en los huecos. Todos estos motivos están insertos en secciones curvilíneas de triángulos, separadas por un enmarcamiento liso. Escocia lisa limitada por contarios y elevación troncocónica del pie, también lisa (lám. 4).

Exhibe una gran perfección de acabado, con la afortunada combinación de diferentes técnicas: troquelado de los objetos, bruñido de las superficies lisas, incisión (rayos, motivos vegetales), alto, medio y bajorrelieve a cincel (querubines, medallones, símbolos), fundición y soldadura de algunos elementos.

En las piezas diseñadas por el propio Francisco Cremona diez años después para la edición de Arfe y Villafañe realizada por José Asensio aparece también un cáliz; las únicas semejanzas con el que ahora presentamos son de carácter decorativo: uso de collarinos de perlas y hojas de laurel, aunque éstas más alargadas[36]. La custodia que Cremona dibujó para dicha edición tiene también elementos decorativos comunes: espigas y racimos de uvas, contarios, laureas, querubines en el astil y el Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos del Apocalipsis dentro de un medallón laureado[37]. Este último símbolo, rodeado por rayos, aparece en una de las sacras —la otra se decora con el ojo de Dios radiante— y el arca del Santísimo[38]. Sin embargo, el empleo de estrías, elemento fundamental en el juego de Hinojosa, sólo aparece en el diseño de un candelabro[39]. En definitiva, podemos constatar que nuestro artífice utilizó elementos decorativos similares, muchos de ellos de inspiración clasicista, durante al menos una década[40].

---

36 J. ASSENSIO Y TORRES, y Compañía (editor), *Varia Comensuración de Juan de Arfe y Villafañe...* Libro VII. Madrid, Imprenta Real, 1806, estampa 3ª, fig. 1ª.

37 Ibidem, estampa 4ª, fig. 8.

38 Ibidem, estampa 8ª, figs. 26 y 27.

39 Ibidem, estampa 5ª, fig. 13.

40 De hecho, en el prólogo del tratado, Asensio presenta al Neoclasicismo como el estilo de moda, aunque sin explicitar el término mismo, diciendo: "*y les presentamos varios exemplares por el estilo que se practican en el día para amenizarles la idea*" [refiriéndose a los modelos estampados de objetos de platería para el culto del Libro VII] (Ibidem).

Es singular el diseño de la subcopa, que atribuimos a un deseo de experimentación por parte del artífice. Aún existe un recuerdo de modelos precedentes, como el uso de cabezas de querubes en el nudo, tan característico de ciertas producciones bajo el reinado de Carlos III. Por otra parte, los símbolos pasionales escogidos son especialmente oportunos tratándose de un cáliz, como también lo son los que aluden a la Eucaristía y a la Resurrección.

Puede relacionarse con el cáliz de Benito Lázaro (+1803) conservado en la iglesia parroquial de Colmenar de Arroyo, legalizado en 1798 —dos años después del juego de Hinojosa—[41]. Aunque el de la iglesia madrileña respira una mayor severidad geométrica en su conjunto, ambos están muy próximos en el modo de ordenar y elegir la decoración de la superficie del pie.

4. B. Patena (juego)

Plata sobredorada. 12 cm. de diámetro.

De forma circular, ligeramente cóncava.

4. C. Vinajeras (juego)

Plata sobredorada. 14 cm. de altura. Pie de 5 cm. de diámetro. Dos marcas en la parte interior del pie de una de ellas. Marca de artífice: F / CREM. Marca de Corte: castillo (apenas perceptible) sobre la fecha: 96 (1796).

Ambas piezas presentan un cuerpo de forma troncocónica invertida, decorado con estrías; la parte inferior del mismo, de perfil curvo, está decorada con hojas de laurel, superpuestas unas a otras. Estas dos franjas, de estrías y de hojas, están limitadas por collarinos de perlas. El cuello es de perfil cóncavo, la boca de borde sinuoso y contorno con puntas de laureas, y el pico saliente y elevado. Sólo les diferencia la decoración de las tapas, ambas con charnela; una presenta un racimo de uvas (la destinada al vino), mientras que la otra tiene hojas de laurel dispuestas en forma de flor (la del agua). El asa, de perfil mixtilíneo, está decorada con motivos vegetales: flor en la parte superior, y flor y tira de laureas en el segmento convexo del canto y en la unión inferior. Pie circular con elevación troncocónica y parte superior plana, ambas lisas. Entre ellas, escocia decorada con collarino de perlas y puntas de laureas (lám. 5).

Deben relacionarse con la tipología de estas piezas los diseños de vinajeras que el propio Cremona realizara para la edición de J. Asensio antes referida. Una de ellas se asemeja bastante a la de Hinojosa, aunque el cuerpo es más reducido, sin estrías y

41 Catálogo de la exposición *Valor y lucimiento...* ob. cit., pp. 206-207, nº 82.



LÁMINA 5. *Francisco Cremona. Vinajeras, campanilla y salvilla (1796).*

con una faja de adornos vegetales esquemáticos; la otra vinajera presenta laureas en la parte baja del cuerpo, pero de mayor proporción que la pieza que analizamos[42]. Además, otros ejemplos conocidos permiten establecer ciertas comparaciones: en la sacristía de la Catedral de Toledo se conserva una jarra de aguamanil cuyo perfil es muy semejante al de estas vinajeras, aunque un poco más estilizado[43].

4. D. Campanilla (juego)

Plata sobredorada. 14 cm. de altura. Base de 6,9 cm. de diámetro.

Mango abalaustrado y remate esférico. Decoración de laureas en el centro y dos filas de cuentas. Moldura en forma de soga en las uniones con el remate

42 J. ASSENSIO Y TORRES, y Compañía (editor), ob. cit., estampa 3ª, figs. 2ª y 7ª. Cruz Valdovinos puso estos modelos en relación con una jarra de la Real Fábrica de Platería de Martínez; J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de Platería del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1982, pp. 217-218, nº 86, il. 191. Por cierto, dicha jarra tiene gran similitud con otra del convento de Santa Ana de Córdoba (véase: M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 95).

43 M. REVUELTA TUBINO (Dir.), *Inventario artístico de Toledo. La Catedral Primada*. Madrid, 1989, p. 337, foto nº 144 (vol. I).

y con el cuerpo. El resto de las partes del mango son lisas. La franja central del cuerpo es estriada, semejante a la de las vinajeras, con decoración, así mismo, de hojas de laurel y contarios: laureas superpuestas en la parte superior, de perfil curvo, y puntas de laurel abajo; sendos collarinos separan las dos partes del cuerpo por un lado y la zona inferior por otro. La falda es lisa y de forma troncocónica (lám. 5).

4. E. Salvilla (juego)

Plata sobredorada. 27 x 17,5 cm. Tres marcas en la parte central del reverso. Marca de localidad: escudo de la Villa de Madrid (osa y madroño) coronado y con fecha debajo: 96 (1796). Marca de artífice: F°. / MONA. Marca de Corte: castillo sobre la fecha: 96 (1796). Burilada o ensaye en el reverso del borde.

Objeto de forma oval, de borde continuo, con cuatro pequeñas patas. Decoración del borde con una doble moldura, a base contario y puntas de hojas de laurel, y orilla cóncava con estrías. De la orilla al asiento se repite la sección cóncava, ahora lisa, como el fondo (lám. 5).

Es obra de gran elegancia y rigor neoclásico, como el resto.

Como ya se ha dicho, en el inventario de 1829 se califica a las piezas de este conjunto como *muy preciosas*, a diferencia del resto de objetos que aparecen en los inventarios, lo que nos puede dar una idea de su calidad, en consonancia con la posición del donante[44]. Efectivamente, este juego constituye un excelente ejemplo de la producción neoclásica temprana en España. Es de proporciones armoniosas, rigor en el uso de elementos decorativos y de gran perfección y primor en su acabado —pese al mal estado de conservación que ofrece—.

De su autor, Francisco Cremona, no conocemos mucho. Su apellido revela, seguramente, su ascendencia italiana[45]. Al parecer hizo un libro de dibujos de piezas de plata para exámenes, bajo la dirección del secretario de la corporación madrileña de plateros (1782). El 27 de febrero de 1792 se le dio la aprobación para ejercer como maestro platero en Madrid. De 1796 es el juego que ahora estudiamos[46]. Es autor de la custodia del convento de los Dominicos de Segovia (1802). En 1806 se publica la edición del tratado de Arfe y Villafañe que realizara J. Asensio y To-

44 Además existió una pintura con el retrato de medio cuerpo de D. José Jiménez, que estuvo en la antigua casa parroquial.

45 No ha de confundirse con el orfebre Mariano di Francesco da Cremona, activo en Corneto (Tarquinia) a comienzos del siglo XVI (véase el pionero estudio de D. TORDI, "Maestro Mariano di Francesco da Cremona orafo". *Studi critici*. Turín, 1912, pp. 1-8).

46 Era por entonces marcador de Villa Antonio Sebastián de Castroviejo, y marcador de Corte Blas Correa.

rres[47]; en ella Cremona participó dibujando los ejemplares que ilustrarían el Libro VII, el *Tratado de las piezas de plata y oro destinadas en las iglesias para el servicio del culto divino*, publicados en ocho estampas grabadas después por C. Maré y el propio J. Asensio[48].

Un factor importante en la introducción del estilo neoclásico en la platería española es la presencia de artífices italianos en la Corte, como ya ha señaló Cruz Valdovinos[49]. A una primera generación de italianos ligados a lo rococó, como José Beya (1763-+1803), turinés, los romanos Fabio Vendeti (documentado en 1760) y su hijo Antonio Fabio (h.1720-1796), o el genovés Carlo Gaetano —o Cayetano— Pisarello (antes de 1755-+1780), sucede otra que utilizará el nuevo lenguaje clasicista; a su nómina, compuesta por Angelo Vendeti (doc. en 1780), quizá pariente de los anteriores, Juan Bautista Ferroni (doc. desde 1766-+1806) y el romano José Giardoni (doc. desde 1773-+1804)[50], hay que añadir el nombre de Francisco Cremona.

5. A. Naveta (juego)

Plata en su color. 15 cm. de altura, 18 cm. de longitud, 9,5 cm. de anchura del puente y 8,5 cm. de diámetro del pie. Marcas de artífice (tres, en el centro exterior de la tapa, a un lado de la boca y en la base del pie): RI / VERA. Marcas de Villa, a veces incompleta (tres, en el interior de la tapa, a un lado de la boca y en la base del pie): escudo de Madrid (osa y madroño) coronado / 17 (1817). Marcas de Corte (tres, en el interior de la tapa, a un lado de la boca y en la base del pie): castillo / 17 (1817). Buriladas en el interior de la tapa y del pie. Estado de conservación: malo (presenta numerosos golpes).

Nave de casco redondeado en la popa y de perfil sinuoso en la proa. Sobre la popa presenta un abombamiento —o cupulín— quebrado, con pivote en forma de peón de remate; y, en la proa, tapa ondulada con pomo también en forma de peón. Pie circular que se eleva sin interrupciones en un cuello cóncavo; la zona superior

47 Grabador en cobre nacido en 1759 en Valencia. Estudió pintura y grabado de la Academia de San Carlos de esa ciudad, siendo premiado por esta institución en 1783. Posteriormente viajó a Madrid, ejerciendo como profesor de Grabado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Grabador de Cámara. Vid. E. COTARELO y MORI, *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*. Madrid, 1914, t. I, p. 121; E. PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1981-1983 (4 tomos), t. I (1981), pp. 74 y 76 (nº 154-22); A. GALLEGO GALLEGO, *Historia del grabado en España*. Madrid, 1999 (3ª edición), p. 290.

48 J. ASSENSIO Y TORRES, y Compañía (editor), ob. cit. Sobre el grabador Cipriano Maré véanse E. PÁEZ RÍOS, ob. cit., t. II (1982), pp. 161-162 (nº 1296-8); A. GALLEGO GALLEGO, ob. cit., p. 290.

49 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., p. 135.

50 Sobre estos artífices véanse: J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., pp. 139-140; Catálogo de la exposición *Valor y lucimiento...* ob. cit., pp. 160, 168, 170 y 172.



LÁMINA 6. *Antonio Rivera. Naveta (1817).*

del pie es plana, sucede otra sección de perfil convexo, y otra plana, decorada en su extremo con un contario; y todo ello sobre peana troncocónica (lám. 6).

Se conoce otra naveta de este artífice, realizada a juego con un incensario para la ermita de Nuestra Señora del Consuelo de Ciempozuelos (Madrid), legalizados en 1795[51]. La comparación entre ambas parejas permite apreciar la evolución estilística del arte de Rivera, como veremos más adelante.

5. B. Incensario (juego)

Plata en su color. 86 cm. de altura total (con las cadenas). 24 cm. de altura, casca de 11,5 cm. de diámetro, 9 cm. de diámetro del pie y 7,4 cm. de diámetro del manípulo. Marcas de artífice (tres, en el borde inferior del cuerpo del humo, en el exterior del pie y en la anilla del manípulo): RI / VERA. Marcas de Villa (dos, en el interior del pie y en la parte superior del manípulo): escudo de Madrid (osa y madroño) coro-

51 Catálogo de la exposición *Valor y lucimiento...* ob. cit., pp. 200-201, nº 78.

nado / 17 (1817). Marca de Corte (una, en el interior del pie): castillo / 17 (1817). Burilada en el interior del manípulo. Estado de conservación: regular.

Cuerpo del humo ligeramente cóncavo formado por largas tiras oblicuas y caladas (con dos óvalos y tres círculos) enlazadas entre sí por tiras cruzadas en sentido contrario, formando una red romboidal. Ésta aparece limitada por dos frisos decorados con ochos calados, el superior con tres argollas en forma de tallos cruzados, y remata en un cupulín igualmente calado, realizado a base de tiras radiales. Casca lisa, con moldura cilíndrica, friso y cuerpo troncocónico invertido; soldadas a ésta, tres argollas con remate en forma de hoja y espejo central, unidas por soldadura. Pie semejante al de la naveta, aunque sin cuello: de planta circular, con la zona superior plana, otra sección de perfil convexo, y otra plana, decorada en su extremo con un contario; todo ello sobre peana troncocónica. El manípulo va decorado por una franja con red de rombos y una moldura en el borde, y está perforado para introducir una de las cadenas que lo unen al cuerpo del humo (lám. 7).

El cuerpo del humo y el manípulo presentan una tipología similar a la del incensario que custodia la ermita de Ciempozuelos, realizado doce años antes; incluso se repiten pequeños detalles, como el modo de hacer la argolla del cupulín —con dos tornapuntas— o las que sujetan las cadenas —tres en forma de tallos cruzados, y tres con forma de hoja y espejo central—. Sin embargo, al comparar ambos se puede ver la evolución operada en lo decorativo, desde un lenguaje rococó hacia un estilo más severo y geometrizante de estirpe neoclásica.

Hace juego con la pieza anterior. Ambas son obra del artífice José Antonio Rivera (1750-antes de 1825), y legalizadas en Madrid en el año de 1817[52]. Rivera, hijo del platero José Leandro de Yepes, nació en Toledo, y fue aprobado como maestro platero en esa ciudad en el 1772. Tras una intensa actividad en la Ciudad Imperial, se hubo de trasladar a Madrid, donde ingresó en la cofradía de San Eloy, en 1789[53].

Como ya hemos apuntado, las dos piezas que estudiamos son de adorno muy sobrio y geometrizante, con predominio de las superficies lisas. Por otra parte, comparando ambas con el juego que Rivera hizo para Ciempozuelos, aquéllas ofrecen un diseño más estilizado, en gran medida por la tipología del pie, más elevado y escalonado. Vemos en todo ello la influencia, algo tardía, que ejercieron en el toledano las realizaciones madrileñas del momento, abandonando el léxico de un rococó ya exangüe por el gusto neoclásico imperante.

---

52 Entonces ostentaba el cargo de marcador de Villa Antonio Sebastián de Castroviejo y de marcador de Corte Tomás Vélez Martínez.

53 Catálogo de la exposición *Valor y lucimiento...* ob. cit., p. 200. En este libro el profesor Cruz Valdovinos aclara la confusión que existía entre el platero en cuestión, José Antonio Rivera, y otro Antonio Rivera, nacido en Madrid en 1763. Confusión que nos llevó a pensar en un primer momento que el segundo fue autor del juego que nos ocupa, y cuya atribución ahora restituimos al primero (vid. E. SÁNCHEZ MANZANO y J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, *La sierra...* ob. cit., p. 140).



LÁMINA 7. *Antonio Rivera. Incensario (1817).*

Naveta e incensario se adquirieron, junto a su correspondiente cucharilla, entre 1817 —fecha de marcaje— y 1829 —cuando se citan por vez primera—, pesando "*tres libras y media*"[54].

6. Custodia

Plata en su color, con partes sobredoradas. 76,5 cm. de altura. Pie hexagonal de 25 x 18,5 cm. Sin marcas. Buen estado de conservación; ha sido recientemente restaurada (año 2003).

Custodia portátil de sol, con viril sobredorado con cerco de rayos rectos (17) y flameantes (16) alternos y moldura en forma de soga. Marco con intradós y trasdós dorados, y decoración de sogas en los filos del intradós. Frente con decoración vegetal estilizada en picado de lustre, alterna con 12 cabezas de querubines sobredoradas. Rodea un cerco de crestería radial, a base de cartones vegetales, sobredorada en la parte interior. Remate en cruz latina (con remates prismáticos en los brazos y pequeña imagen de Cristo), cuyo pedestal lo conforman una tarjeta cincelada (anagramas de Jesucristo a los lados, "IHS" y "XPS", y cinco llagas sangrantes en el centro) y un jarrón entre tornapuntas vegetales; el reverso se resuelve del mismo modo, excepto la cruz, cincelada en ausencia de la imagen de Cristo, y la inscripción de la tarjeta ("ECCE N[OST]RA R[E]D[EMPTI]O"). Astil muy moldurado y de aspecto abalaustrado, que se inicia con una pieza periforme con hojas de acanto sobrepuestas y doradas; sigue una escocia con motivos en S soldados y dispuestos radialmente, a modo de asillas; y después un cuerpo en cuarto bocel gallonado con soga decorativa en el filo; una doble escocia con asillas en S, la inferior mayor, y otro cuarto bocel con gallones y soga; más abajo se repite, con proporciones mayores, el esquema volumétrico y decorativo: escocia doble y cuarto bocel, ahora aplastado y con cuatro cabezas de querubes sobrepuestas y sobredoradas; una escocia doble, con hojas sobredoradas, asillas en S y calada la inferior, y un cuarto bocel finalizan el astil. Pie de base hexagonal, de perfiles moldurados y acabado en rejilla, y parte superior plana, a la que se sobrepone una forma de perfil sinuoso que se eleva en su centro hacia el astil; toda la superficie del pie presenta motivos vegetales relevados, que en la pieza superior aparecen ordenados simétricamente en torno a un eje central y divididos por cintas lisas.

Es una obra moderna, de comienzos del siglo XX, aunque su anónimo artífice se hubo de inspirar en modelos de fines del XVIII, entre otros. Advertimos cierto aire ecléctico en la elección de los diversos volúmenes y formas decorativas, como demuestra el pie hexagonal combinado con motivos inspirados en decoraciones del XVII —por ejemplo, el picado de lustre del marco— y formas de inspiración

54 A.P.I.C., caja 17, libro 42, fol. 219.

dieciochesca. Realizada en plata con partes sobredoradas, la pieza presenta una profusa decoración que cubre todas las superficies.

Sabemos que esta custodia costó 125 pesetas y pesa 5 kilos, según refleja un inventario de 1924[55].

* * *

La parroquia de Hinojosa custodia otras piezas destinadas a las celebraciones litúrgicas y a la administración de los Sacramentos que no están realizadas en plata. Obras que se pueden datar desde fines del siglo XIX en adelante, cuando había desaparecido el tradicional sistema corporativo de los plateros y el arte de la plata se había abierto a una clientela diferente, disminuyendo, de este modo, la producción tradicional. Su valor material e histórico-artístico es nulo en comparación con las anteriormente estudiadas. Sin embargo, no queremos dejar de citar algunas, las de mayor interés en nuestra opinión, como testimonio de un tiempo donde la Iglesia española, empobrecida tras guerras, procesos desamortizadores, revoluciones y persecuciones, encontró en los sucedáneos industriales del arte de la plata la solución para continuar con el culto en sus templos expoliados.

En primer lugar, una **píxide** (3,3 cm. de altura; 7 cm. de diámetro), con crucifijo abatible en la tapadera, realizada en el establecimiento de Meneses[56]. Pieza menor y de escasa calidad y, como es característico de las producciones de esta casa, realizada en metal blanco[57]. Es de cuerpo cilíndrico, con cruz latina (en su centro está la marca: MENESES) que bascula sobre una pieza semicircular soldada a la caja. No presenta decoración, salvo un pequeño borde de cordón que recorre el filo superior de la caja.

La fábrica Meneses fue fundada por Leoncio Meneses, platero madrileño activo a fines del XIX. La marca personal de este artífice (L. / MENESES) difiere de las utilizadas por sus sucesores (MENESES, en un solo renglón, con borde punteado

---

55 En el inventario de 1924 aparece por vez primera esta custodia "*de nueva compostura*" (A.P.I.C., carpeta aparte, sin numerar).

56 Hace tres años publicamos la pieza como de Leoncio Meneses, atribución que ahora rectificamos y restituimos a alguno de sus continuadores (vid. E. SÁNCHEZ MANZANO y J.Á. SÁNCHEZ RIVERA, *La sierra...* ob. cit., p. 140).

57 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" ob. cit., 1994, p. 149. No obstante, este platero y sus herederos también realizaron piezas en el precioso metal, como las pertenecientes a la colección del Palacio Real de Madrid, nº cat. 245, 246 y 270 (vid. F.A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 382). Conocemos algunas piezas más publicadas de este artífice: un par de cálices y un par de copones en la catedral de Salamanca, y una bandeja en la catedral de Santiago de Bilbao. Véanse, respectivamente, M. SEGUI GONZÁLEZ, *La platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*. Salamanca, 1986, pp. 102-103, 110 y 111 y A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, ob. cit., p. 161. Por otra parte, sabemos de la existencia de numerosas piezas inéditas de la casa fundada por Leoncio Meneses, como las pertenecientes a las MM. Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid —en concreto, un copón, una palmatoria y un juego de vinajeras y salvilla—; y habría que añadir las que frecuentemente salen en el mercado anticuario.

en piezas de plata; y MENESES HIJO, MENESES, MENESES / MADRID, o M con marco de ráfagas en piezas de metal blanco), entre las cuales se encuentra esta que comentamos.

Las piezas de la fábrica de Meneses hubieron de estar muy extendidas durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, pues ofrecían una alternativa más económica a las tradicionales producciones de plata de ley, como ocurría con las producciones de Ruolz o de Christofle. De este modo, Pérez Galdós, atento cronista de su tiempo, aludía a aquellas producciones en una de sus novelas, cuando uno de sus personajes —Quintina, esposa de Ildefonso Cabrera- pretendía vender en las iglesias baratijas eclesiásticas traídas desde Francia: "*¿Quieren ustedes ver un cáliz que da la hora? Y se pasmarán señores del precio. La mitad que el género Meneses...*"[58]; la comparación es usada para enfatizar el bajo precio de los productos que ofrecía la señora.

De esta época han de ser también dos **navetas** y un **copón**, todos de alquimia, que repiten modelos del academicismo neoclásico del reinado de Fernando VII.

58 B. PÉREZ GALDÓS, *Miau*. Madrid, 1888 (edición de Madrid, Cátedra, 2005, p. 195). En esta novela, ambientada en la España de 1878, el matrimonio Cabrera obtenía un sobresueldo vendiendo o cambiando en Francia "*telas, cornucopias, plata de ley, algún cuadro y otras antiguallas sustraídas a las fábricas de los templos de Castilla*", y trayendo de allí "*quincalla eclesiástica...(objetos de latón dorado, todo falso, frágil, pobre y de mal gusto)*" para su venta.

El lenguaje arquitectónico en los portapaces bajoandaluces del Manierismo: la influencia de los tratados

MANUEL VARAS RIVERO
Universidad de Sevilla

Con la introducción del Renacimiento en España el modelo de portapaz gótico en forma de "capilla" u hornacina tridimensional se transformó en una estructura arquitectónica semiplana al modo italiano[1]. Para el desarrollo del nuevo lenguaje los orfebres basaron sus composiciones en fuentes diversas de dos dimensiones, que iban desde la trama retablística a las portadas de piedra o los sepulcros parietales, obras que en los inicios del Quinientos compartían estructuras formales con independencia de su función[2].

Aunque los restos materiales retrasan su momento de aparición, los primeros portapaces renacentistas debieron surgir en España en época muy temprana. Así lo indica un dibujo fechado en 1514, del Libro de Exámenes del Gremio de plateros valencianos, que representa un portapaz en forma de placa con pedestal, arco de medio punto, pilastras seudocorintias decoradas "a candelieri", entablamento, tím-

1 Mª.J. SANZ SERRANO, "Portapaces renacentistas del Museo Lázaro Galdiano". *Goya* nº 167-168 (1982), pp. 258-269.

2 *Bie(n) podria passar por retablo* dice un dialogante ante un diseño de tumba en la famosa obra de Sagredo. D. de SAGREDO, *Medidas del Romano*. Toledo, 1526, p. Aij (v.), ed. facsímil dirigida por F. Marías y F. Pereda, Toledo, 2000.

pano semicircular y figuras de remate[3]. Muy probablemente este modelo a modo de portada o sepulcro mural fue el primer tipo de portapaz renacentista surgido en España.

Hacia finales del primer cuarto del Quinientos aparecen ya materializados los dos modelos esenciales: el retablístico y el inspirado en portadas o tumbas murales[4]. Mientras el primero adquiere especial relevancia en los inicios del estilo, el segundo, más sencillo y funcional, se hace predominante a partir de la segunda mitad del siglo XVI, dominando los diseños durante toda la Edad Moderna.

En los centros plateros de Andalucía Occidental no hemos hallado portapaces renacentistas propiamente andaluces de la primera mitad del Quinientos. Los escasos ejemplares conservados en Córdoba de esa cronología o no son o no parecen españoles[5]. El de La Virgen y el Niño de la Catedral de Sevilla ofrece un modelo de tránsito estilístico sin apenas desarrollo arquitectónico[6].

Sevilla: del portapaz renacentista al modelo manierista

Los modelos más antiguos se conservan en el Reino de Sevilla y corresponden a las décadas de los 50 y 60 del siglo XVI. A su vez, desconocemos la evolución del portapaz renacentista en Córdoba en esas fechas por la ausencia de piezas significativas[7].

En ese momento triunfan los portapaces de tipo retablístico en Sevilla coincidiendo con las preferencias en el mismo sentido del gran Francisco Becerril en Cuenca, aunque con estructuras más unitarias[8]. El auge de las maquinarias de madera del

3 Una imagen del mismo puede verse en C. DE LA PEÑA VELASCO, "El portapaz barroco en España y su evolución tipológica" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 395-416. Ya en este dibujo se advierte la defectuosa asimilación de los modelos italianos que hace recaer el peso del tímpano fuera del eje de los soportes, error persistente que acaba por transformarse en una convención de los diseños españoles durante cierto tiempo.

4 Para su clasificación y evolución es fundamental Mª.J. SANZ SERRANO, "Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista". *Cuadernos de Arte e Iconografía* t. IV, nº 8 (1991), pp. 113-123. Además de subdividir los portapaces en forma de portada según el tipo de soporte, la profesora Sanz añade un modelo manierista de fines del siglo XVI más plano y simplificado.

5 Nos referimos al portapaz de la Catedral de Córdoba, pieza romana de hacia 1530, y al de San Mateo de Lucena, datado en el segundo tercio del s. XVI. Véase M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, pp. 102 y 103, nº 109 y 110.

6 Mª.J. SANZ SERRANO, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000, pp. 24-25.

7 El de Nuestra Señora de Guadalupe de Baena muestra un marco arquitectónico muy simple de estética tardogótica. Aparece en D. ORTÍZ JUÁREZ, J. BERNIER LUQUE, M. NIETO CUMPLIDO y F. LARA ARREBOLA, *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Vol. I. Córdoba, 1981, p. 176.

8 Nos referimos al Portapaz de oro de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, a él atribuido y ejecutado en los 50, y al de Santiago de Uclés (Ciudad Real), diseñado en los años 60. Véanse J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, p. 87; A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *Francisco Becerril*. Madrid, 1991, pp. 30 y 40-42. El esquema de cuerpos y calles con ático de Becerril se ve muy reducido en los ejemplos sevillanos.

Plateresco y el gusto por el lujo que aún se mantiene en los portapaces, concebidos como piezas únicas, pueden estar en el origen de esta tendencia, aspectos que en el caso sevillano nos parecen muy evidente. Así, la pareja de portapaces diseñada por Hernando de Ballesteros, el Viejo para la Catedral sevillana en 1556, de un solo cuerpo, tres calles y ático, muestra una clara conexión con un modelo retablístico muy concreto e innovador en la Sevilla de esos años : el retablo-tabernáculo. De una o de tres calles, estos retablos fueron introducidos en la ciudad por artistas como Roque de Balduque o Pedro de Becerril[9]. A ese modelo respondía el de la Inmaculada de Santa María de Guernica (Vizcaya), obra de 1560 de Balduque, cuyo entramado era extremadamente parecido al de los portapaces de Ballesteros, indicando una relación manifiesta entre retablistas y orfebres[10]. El lenguaje arquitectónico de Ballesteros, el Viejo corresponde a las pautas del Primer Renacimiento, es decir, incorpora la morfología clásica sin atención por la medida y recurre a formulismos típicos como el balaustre, la columnilla tardogórica, el friso desproporcionado y una suerte de capitel seudojónico muy repetido en los retablos sevillanos de la época.

Desde los años 60 se impone en Sevilla y sus zonas de influencia el portapaz simple derivado del modelo de portada o sepulcro, siendo Ballesteros, el Viejo, con toda probabilidad, el artífice que lo difunde. No obstante, aún podemos encontrar una derivación del modelo retablístico creado por Ballesteros en estas fechas. Así, al menos, cabría interpretar la pieza conservada en la Basílica del Pilar de Zaragoza ejecutada por Alonso de Guadalupe hacia 1568[11]. Con un esquema idéntico, aunque reducido a una sola calle, y un mayor cuidado en el dibujo de la morfología clásica, aunque sin traspasar las fronteras del Plateresco en lo arquitectónico, el portapaz sigue enmarcado en una concepción suntuosa de la tipología que ya en estos años empieza a declinar, al imponerse el uso extendido del duplicado a partir de un molde o patrón.

Durante el tercer cuarto del siglo XVI se consolida el lenguaje renacentista a través de un esquema muy convencional de portada. Un nutrido grupo de portapaces repartidos por el arzobispado sevillano de esa época muestra la típica y ya arraigada composición "albertiana": basamento, hornacina avenerada de medio punto sobre

---

9 Gran semejanza estructural con los portapaces citados muestra el Retablo de la Purificación situado en la Capilla del Mariscal de la Catedral de Sevilla, obra diseñada, en lo arquitectónico, por Pedro de Becerril en 1555. Consúltese J.M. PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983, pp. 120-121 y 135-136.

10 Correspondía a una serie de obras encargadas en 1557 al retablista flamenco y hoy desaparecidas. Sólo se conserva una fotografía del retablo: J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 150-152. Curiosamente, Balduque y Ballesteros colaboraron profesionalmente según indica Cruz Valdovinos, aunque desconocemos de qué fuentes extrae el historiador este dato. Véase J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, p. 357.

11 Remitimos sobre este artífice al texto monográfico, y la bibliografía recogida en él, de A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Un ejemplo de platero sevillano del Renacimiento: Alonso de Guadalupe (1549-1573)" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 659-675.

pilares, soportes proyectados y tímpano semicircular. Suelen considerarse copias, en muchos casos de bronce o cobre fundido, de modelos cuyo diseño habría que atribuir a Hernando de Ballesteros, el Viejo o a algún artífice del taller catedralicio sevillano[12].

Apenas se ha producido un avance en ellos respecto a los modelos surgidos en la primera mitad del siglo. Una mayor corrección morfológica y la aparición de columnas seudocorintias sin canon clásico aparecen como síntomas de un tenue avance, dentro siempre de los límites preteóricos que imponen la formación tradicional y la edad avanzada de los orfebres. Se mantiene el solecismo de hacer caer los tímpanos fuera del eje de los soportes. En las proporciones se advierte una oscilación entre la más esbelta relación 1/2 (en los portapaces más arcaicos, de balaustres) y una cercana a la relación 3/5 (en los esquemas columnarios)[13].

La última evolución en Sevilla del modelo que acabamos de describir es sintomática de la renovación estética que los jóvenes orfebres llevan a cabo a mediados de la década de los 70. Su artífice es el mismo maestro de la vieja escuela que desarrolló el modelo, Hernando de Ballesteros, el Viejo, ahora receptivo a las novedades. En 1574-75 diseña un portapaz, con vaciados repartidos por todo el arzobispado y su entorno, que evidencia tímidas influencias del retablo romanista e incluso una asimilación superficial de los tratados de arquitectura[14] (lám 1: a). Las nuevas fuentes arquitectónicas que por esos años empiezan a desarrollar en la Baja Andalucía y el sur de Badajoz los jóvenes Francisco de Alfaro, Rodrigo de León, Cristóbal Gutiérrez y su propio hijo, Ballesteros, el Joven, parecen, así, introducirse en los planteamientos estéticos del anciano maestro.

Por encima de la combinación de los modelos de portada y retablo, al sustituir el tímpano curvo por un ático, destacan en el diseño los renovados elementos morfológicos y compositivos. El uso manierista de ménsulas en el basamento, como soportes visuales de la estructura, venía dándose en los retablos sevillanos más avanzados de la época y originalmente aparecía en imágenes varias del tratado de

12 Sobre este conjunto de piezas es necesario consultar J. HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO y F. COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico en la provincia de Sevilla*. T. I. Sevilla, 1939, p. 155 y T. III. Sevilla, 1951, p. 16; Mª.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, t. I, p. 140; Mª.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, vol. I, pp. 108 y ss.; J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 315; A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Platería renacentista sevillana en la provincia de Badajoz". *Laboratorio de Arte* nº 15 (2002), pp. 116 y ss.

13 Calculadas a través de las dimensiones publicadas en los textos anteriormente citados.

14 La documentación de la pieza como obra de Ballesteros, el Viejo aparece en A.J. SANTOS MÁRQUEZ, "Platería renacentista sevillana..." ob. cit., pp. 116-119. Actualmente se conservan copias en las provincias de Badajoz, Huelva y Sevilla. Véase la bibliografía de la nota 12 y J. HERNÁNDEZ DÍAZ y otros, *Catálogo...* ob. cit., t. IV, pp. 176 y 217. Sobre el tema apenas abordado de la renovación de los años 70 pueden consultarse J.L. RAVÉ PRIETO, *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Marchena, 1986, pp. 29-31; M. VARAS RIVERO, "Francisco de Alfaro y la teoría arquitectónica: las custodias procesionales de Marchena, Écija y Carmona". *Laboratorio de Arte* nº 17 (2004), pp. 173-187.

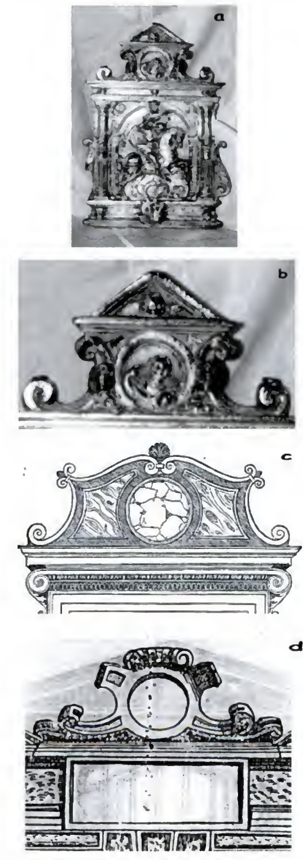


LÁMINA 1. *a) HERNANDO DE BALLESTEROS EL VIEJO, Portapaz de Montemolín (Badajoz) (1574-75) (foto: A. J. Santos); b) Remate del portapaz de Montemolín; c) S. SERLIO, remate de un diseño de chimenea del Libro IV; d) S. SERLIO, remate de "portada rústica" del Libro Extraordinario.*

Serlio[15]. Que un orfebre como Ballesteros el Viejo utilice un orden toscano y lo haga con bastante precisión en sus elementos constitutivos es en sí mismo un avance notable. No obstante, su formación conservadora o su probable origen castellano le llevan a desfigurarlo con una amplia decoración de estrías y festones, mostrando una actitud estética que los jóvenes plateros andaluces han superado ya en esas fechas. La puesta al día puede asimismo apreciarse en la sustitución de las frecuentes cabezas angelicales por medallones y escuadras en las enjutas, delatando un concepto más arquitectónico del esquema compositivo, y de los temas fantásticos platerescos por asuntos naturalistas clásicos, como ocurre en los aletones laterales que ahora adquieren la forma de acantos. Debe destacarse, en fin, el contrapunto que supone la concepción ornamental del ático, constituido por un tondo central, flanqueado por amplias volutas, en forma de cueros recortados, y rematado inestablemente por una cornisa y un frontón. Esta fórmula era habitual en los retablos, pero Ballesteros el Viejo parece inspirarse directamente en algunos diseños de Serlio en los que el motivo remata, de forma similar, las estructuras de portadas, en el *Libro Extraordinario*, o de chimeneas, en el *Libro Quarto*[16] (lám. 1: b, c, d).

El portapaz de Ballesteros el Viejo no sólo prueba una crepuscular renovación estética del orfebre, relacionable con el ambiente juvenil de la platería local, sino que adelanta soluciones y el "tono ornamental" que caracterizará a los portapaces manieristas sevillanos de fines del siglo XVI[17].

Durante el último cuarto de la centuria, en efecto, los portapaces sevillanos encuentran una fórmula manierista particular dominada por los temas figurativos. El lenguaje arquitectónico se mantiene, generalizándose las formas tardías del estilo: pilastrones, volutas, frontones rotos o superpuestos en profundidad al modo vignolesco o palladiano, hermes de configuración y disposiciones rebuscadas, etc. Aún así, la composición tectónica adquiere un carácter figurativo y ornamental muy marcado, provocando efectos de una ambigüedad formal muy acordes con los experimentos de Francisco de Alfaro y Francisco Merino, pero más intensos, más dados a resaltar la naturaleza mobiliar o suntuaria del objeto.

15 Era recurso habitual en los retablos avanzados de Juan Bautista Vázquez el Viejo y en los del gran renovador Jerónimo Hernández, J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 187 y 263. Serlio lo incluye, por ejemplo, en sus diseños de chimeneas del *Tercer y Quarto Libro* y en las portadas del *Libro Segundo* y el *Libro Extraordinario*, obras que el anciano maestro debió conocer aunque sólo fuera porque su hijo las emplea como fuente para su obra por esos años. Éste último asunto aparece estudiado en M. VARAS RIVERO, *Diseño y modelos arquitectónicos en la orfebrería religiosa de Andalucía Occidental (1550-1650)*. Tesis doctoral inédita, leída en Sevilla en julio de 2006.

16 El motivo debió ser frecuente en la obra de Juan Bautista Vázquez el Viejo. Véanse los áticos de los retablos de Santa María la Blanca de Toledo y de Sª Mª de Carmona (Sevilla). J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., p. 133. En el *Libro Extraordinario* de Serlio aparece además en las "portadas delicadas" nº IV, VII y VIII. A veces las volutas enmarcan un cuadrado o un rectángulo.

17 Esta renovación tardía del platero ya fue apuntada a propósito de los programas decorativos de un cáliz a él atribuido. Véase J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 213-214.

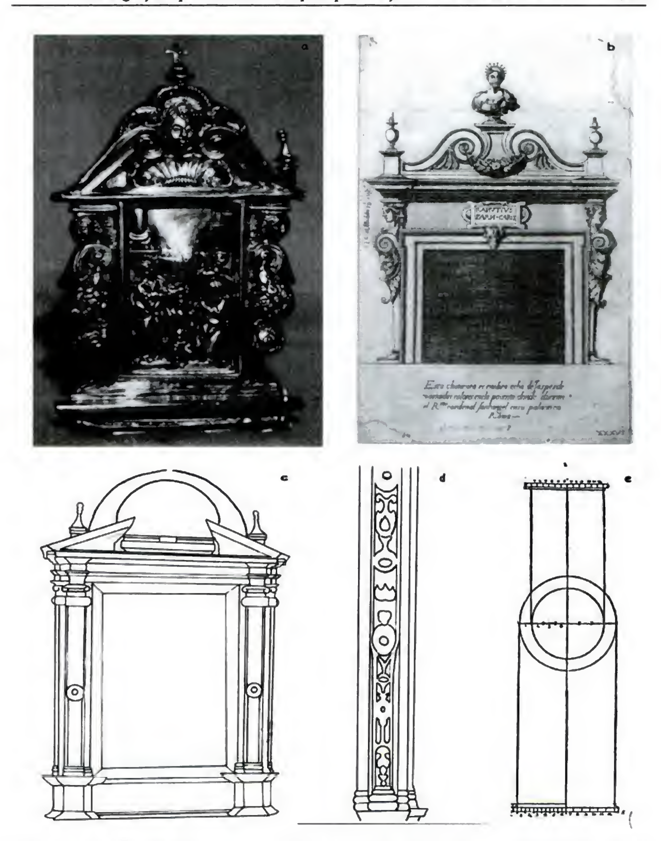


LÁMINA 2. *a) ANÓNIMO, Portapaz de Olivares (Sevilla) (último cuarto del s. XVI) (foto: A. J. Santos); b) VIGNOLA, diseño de chimenea de la Régola delli Cinque Ordine d'architectura (incluido en el tratado a partir de 1573); c) ANÓNIMO, Portapaz de Villaverde del Río (Sevilla) (último cuarto del s. XVI); d) Detalle de pilastra del portapaz de Villaverde del Río; e) J. de ARFE Y VILLAFAÑE, esquema gráfico para la disminución del fuste de la columna de la Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura.*

De autores inciertos, extendido el procedimiento del vaciado a partir de modelos originales y ausentes los marcajes, estos portapaces consolidan el modelo de portada, aunque muy simplificado y más plano[18]. Ejemplo sintomático es el diseño de un portapaz anónimo que, a tenor del gran número de copias, conoció gran fortuna en toda Andalucía Occidental (lám. 2: a). Concebido como portada, muestra una placa figurativa —cuyo tema iconográfico varía al concebirse como pieza independiente del marco—, hermes laterales y frontón roto con cabeza de querubín al centro. Vaciado en multitud de ocasiones, en la actualidad aparecen ejemplares en distintas localidades de Badajoz, Málaga, Cádiz, Sevilla y Córdoba[19].

Como indicábamos, el léxico clásico se disuelve, según los diseños más fantasiosos del Manierismo tardío que podían verse en portadas e imágenes de libros de arquitectura o en grabados de ornamentos. El orden arquitectónico desaparece y los basamentos y entablamentos se reducen a simples molduras. El basamento adquiere en algunos ejemplares un perfil de medio bocel con costillas que delata una inequívoca influencia del formalismo desarrollado en las piezas de vástago a partir de Alfaro y Merino.

La disposición lateral de hermes, típica ambigüedad manierista que en este caso parece indicar una profundidad que no existe en la concepción plana del portapaz, aparecía en numerosos dibujos y grabados italianos, nórdicos y franceses[20]. Pero la coincidencia del diseño es notable con un modelo de chimenea que se incluyó en la *Régola...* de Vignola a partir de la edición italiana de 1573[21] (lám. 2: b). Orientados igualmente hacia los lados, los hermes responden a un modelo semejante, mixto y fantasioso —rostros y pies humanos y voluta en forma de pectoral en Vignola; rostro humano, voluta, frutos y garras de animal en el portapaz— y se combinan asimismo con un remate parecido, en forma de frontón curvo de triple inflexión, roto y avolutado[22]. Éste u otro diseño similar, difundido a través de grabados, pudieron

---

18 Cambios que llevaron a la profesora Sanz a considerarlos una cuarta variante dentro de la tipología renacentista. Mª.J. SANZ SERRANO, "Aspectos tipológicos e iconográficos..." ob. cit., pp. 116-118.

19 También se han conservado copias en algunos museos. A la bibliografía de la nota 12 deben añadirse, entre otros, M. NIETO CUMPLIDO y A. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 108-109; G. GARCÍA LEÓN, *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*. Sevilla, 2001, p.190.

20 Son frecuentes, por ejemplo, en los grabados de mediados de siglo de Jacques Androuet Du Cerceau, aunque su composición iconográfica es algo anticuada y muy diferente de la empleada en los portapaces que analizamos.

21 Se trata del folio XXXVI, que se mantuvo en las ediciones españolas de los años 90 del siglo XVI. Sobre las láminas añadidas hacia 1573 véase A. BUSTAMANTE y F. MARÍAS, "El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo. Catálogo". *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1985, p. 208.

22 El modelo de frontón, por otra parte, es una versión manierista del empleado tiempo atrás por Hernán Ruiz el Joven que el retablo sevillano venía utilizando con asiduidad desde los años 70, de forma especial en los áticos. Así se ven en el pionero Retablo Mayor de Lucena (Córdoba) de Jerónimo Hernández y en las maquinarias diseñadas por Andrés de Ocampo o Juan de Oviedo el Mozo en los años finales del siglo. Véase J. M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 280-281 y 345 y ss.

servir como esquema general al autor del portapaz, más interesado, como vemos, por los temas mobiliares que por los diseños estrictamente arquitectónicos. Las proporciones vuelven a estilizarse estos años, empleándose una relación dupla (1/2) que ahora recomienda Juan de Arfe en su tratado *De Varia Commensuracion...*[23].

El mismo sentido de disolución arquitectónica y acentuación de lo figurativo y ornamental podemos ver en un diseño del que se han conservado al menos dos copias de plata en Guillena (Sevilla) y Aroche (Huelva)[24]. La "albertiana" se encubre con hermes de filiación flamenca y un amplio dispositivo ornamental en el que no faltan la típica cartela con cueros de remate (al modo de Ballesteros el Viejo) y formas avolutadas inspiradas en las chimeneas de Serlio. Su proporción, entre 3/4 y 4/5, indica una escasa unanimidad de criterio en la época[25].

A veces, la actitud estética que muestra el diseño de portapaces resulta muy curiosa a fuerza de interpretaciones populares poco ajustadas a la letra de los libros de arquitectura. Ese es el caso de la pieza anónima dedicada a la Inmaculada de Villaverde del Río (Sevilla), datada en el último cuarto del siglo XVI[26] (lám. 2: c). La combinación de arcaísmos y novedades afecta a todo el conjunto. La estructura de pilastras, que evoca los primitivos portapaces del Primer Renacimiento, sustenta un moderno frontón recto y roto, y éste queda coronado, a su vez, por un retardatario tímpano semicircular que, manteniendo el solecismo plateresco, no apoya sobre los soportes. La decoración, menuda y abundante, entreteje programas eclécticos que van desde los temas naturalistas –cabezas aladas, ristras de frutos- a los nuevos repertorios abstractos bajorrenacentistas –artesones, espejos, cartelas planas-. En el desarrollo de éstos últimos, el platero anónimo sigue muy de cerca los modos que Francisco de Alfaro exhibe en sus trabajos de la década de los 80. En este sentido, no es difícil apreciar que la ornamentación de las pilastras con cintas y espejos es idéntica a la empleada por el cordobés, inspirado libremente por Serlio, en los mismos soportes de sus custodias de Écija y Carmona[27].

Pero lo más sorprendente o caprichoso y lo que da la exacta medida del "uso gráfico" de los tratados modernos es el tratamiento de las pilastras jónicas. La faja decorativa que las recorre no responde a un cajeado uniforme, pues a partir de un círculo concéntrico que se sitúa al centro se ensancha en la mitad superior. Este anómalo sistema creemos que reproduce con sentido ornamental un dibujo de carácter técnico. Concretamente, se inspira en los esquemas geométricos diseñados

---

23 Según las medidas, 24 por 12 cmts., del ejemplar de Espartinas (Sevilla). J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 315.

24 Mª.C. HEREDIA MORENO, ob. cit., p. 110; J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., pp. 89-90; Mª.J. SANZ SERRANO y otros, *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1989 (1ª ed. 1981), pp. 585-586.

25 Proporción calculada a partir de las medidas publicadas del portapaz de Guillena, J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 89.

26 Véase Mª.J. SANZ SERRANO y otros, ob. cit., p. 548.

27 Consúltese M. VARAS RIVERO,"Francisco de Alfaro y la teoría..." ob. cit., pp. 185-186.

por los teóricos para enseñar la precisa disminución del fuste de las columnas. Dado el extraordinario parecido, parece que el orfebre sigue el grabado incluido para este fin por Juan de Arfe en su tratado *De Varia Commensuracion*[28] (lám. 2: d y e).

El portapaz de Villaverde del Río demuestra una implantación muy superficial de la teoría arquitectónica en los talleres sevillanos de fines de siglo. A las aplicaciones caprichosas se une la falta de comprensión del sistema modular de los órdenes o del juego tectónico de fuerza, la lucha personal de Juan de Arfe en estos tiempos y fin primordial de su labor teórica (véase la disposición del tímpano). A su vez, confirma una influencia dispersa e incoherente, en los orfebres menos cualificados, de las complejas experiencias formales de Francisco de Alfaro.

Rodrigo de León y el portapaz cordobés

No hemos hallado portapaces significativos cordobeses anteriores a la década de los 70. A partir de esta última fecha, sin embargo, el panorama de la tipología muestra una gran riqueza que se fundamenta en la calidad de las piezas y en una personalidad tan marcada que permite hablar de una evolución estética finisecular diametralmente opuesta a la sevillana. A diferencia del centro hispalense, por otra parte, el cordobés ofrece artistas de primer orden vinculados al diseño de portapaces.

La renovación manierista del portapaz en Córdoba tiene lugar en los años 70, pero su promotor, Rodrigo de León, contrariamente a lo que ocurre en Sevilla, pertenece a la joven generación de grandes plateros familiarizados ya con la teoría arquitectónica y las fórmulas del Manierismo italiano[29]. Estos vectores estéticos aparecen finamente elaborados ya en una obra maestra, los portapaces de Santo Tomás y de la Asunción de la Virgen de la Catedral de Córdoba, capaz de establecer una tendencia claramente cordobesa en la concepción de esta tipología.

Esta tendencia se fundamenta en un gusto arquitectónico de raíz clásica. Alejadas de fantasías figurativas, las estructuras muestran un sólido organismo tectónico en el que destacan el rigor clásico de la composición y un interés por la licencia manierista que sólo se manifiesta en el terreno de la sintaxis arquitectónica. Este último aspecto explica que las fórmulas más complejas del miguelangelismo, como el muro dinámico, se incorporen a esta tipología, fenómeno inexistente en las piezas

28 Puesto que el artífice parece conocer la *Varia*, no hay inconveniente en atribuir a ese tratado el papel de fuente para el desarrollo del frontón manierista. Aparece en los diseños de custodias de torre y en otras piezas litúrgicas. Además, su método de proyección se explica con detalle en la parte final del libro.

29 Rodrigo de León dominó la platería cordobesa durante el último cuarto del siglo XVI, ejerciendo el cargo de Maestro Mayor de la Catedral entre 1581 y 1609, año de su muerte. Sobre el artista puede consultarse Mª.T. DABRIO GONZÁLEZ , "Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 107-126. Al igual que Francisco de Alfaro, las fuentes de su formación arquitectónica deben buscarse en los libros teóricos, la obra de los Hernán Ruiz y el retablo romanista a partir de Jerónimo Hernández.

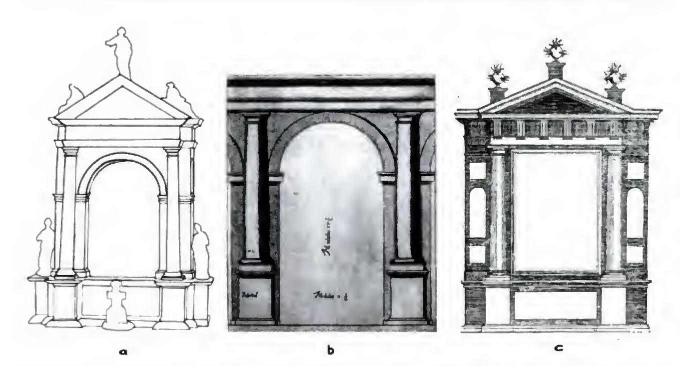


LÁMINA 3. *a) RODRIGO DE LEÓN, Portapaz de la Catedral de Córdoba (1571-81); b) VIGNOLA, orden toscano en estructura de arco de la Régola...; c) S. SERLIO, diseño dórico del Libro IV.*

sevillanas conocidas. A lo anterior se añade una contención decorativa que, aunque presente en Rodrigo de León, tal vez deba explicarse por la cronología tardía de las piezas.

Los portapaces catedralicios de Rodrigo de León debieron diseñarse a principios de la década de los 70, pues el encargo corresponde al año 1571[30] (lám. 3: a). Su estructura no ofrece gran novedad, pues se atiene escrupulosamente al modelo de portada vigente en estas piezas desde el Primer Renacimiento: motivo "albertiano" o del Coliseo rematado por un frontón. El logro de Rodrigo de León es su elegante y exacta traducción al lenguaje clásico modular, tarea para la que bien pudieron servirle las múltiples imágenes sobre esta composición de los libros de Serlio y, dadas ciertas coincidencias morfológicas, el manual de Vignola, el primero en ofrecer imágenes específicas de los órdenes y sus medidas en estructuras de arco (lám. 3: b).

El orfebre vuelve a insistir en el tratamiento depurado de la concepción arquitectónica y en el interés, poco común en estos años, por los órdenes más austeros. En lo primero no es baladí la sustitución del relevado por la decoración esmaltada, opción que además de temprana respeta visualmente y sin competencia volumétrica las líneas del diseño. El uso de un orden dórico-toscano, subrayando la sobriedad, ratifica una vez más el precoz gusto de los plateros andaluces por la pureza mor-

30 Aunque en 1578 aún estaban sin acabar. En 1581 fueron donados al Cabildo eclesiástico cordobés. Véase Mª.T. DABRIO GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 121 y ss.

fológica de la sintaxis clásica y por sus elementos primigenios[31]. Sin embargo, el orden es interpretado ya por estos jóvenes desde la perspectiva del Manierismo, abordando licencias bien morfológicas, bien de tipo proporcional. Las primeras son leves y consustanciales a la mezcla de los órdenes básicos, como el estriado dórico de los fustes o la libre interpretación del friso, que sin ser toscano o dórico actúa como soporte decorativo. Las segundas son muy refinadas, pues el canon cercano a los nueve módulos empleado por el orfebre no se explica a menos que tuviera en cuenta las excepciones que contemplaba Serlio según la carga del soporte[32]. Si Rodrigo de León consideró verdaderamente estas cuestiones, habría que verlo como un sutil intérprete de la teoría arquitectónica, no obstante, bien pudo tomar de forma mimética las modulaciones esbeltas que los arquitectos y retablistas más avanzados utilizaban por esos años[33].

Tampoco olvida el maestro las licencias de naturaleza compositiva. La ausencia de correspondencia en la proyección de pedestales y entablamento (individual en los primeros, completa en el segundo), responde también a un enfoque manierista que pudo observar en los libros de Serlio (a partir de los antiguos arcos de triunfo), en los retablos coetáneos de Jerónimo Hernández y en los diseños sobre el papel de Hernán Ruiz el Joven que Rodrigo de León pudo conocer, de forma más o menos directa, a través de su hijo, Hernán Ruiz III, su avalista en el encargo de las piezas[34]. La cuidadosa proyección de estos elementos, por otra parte, representa un claro

---

31 Aunque desfigurado, Hernando de Ballesteros el Viejo usa el toscano en sus portapaces de los años 70. Así mismo, Rodrigo de León lo emplea en la Peana de la Virgen de Villaviciosa de la Catedral de Córdoba, obra simultánea a los portapaces que analizamos. Este gusto, tan opuesto al de los orfebres castellanos de ese momento, halla su contrapunto en las opiniones expresadas por Juan de Arfe unos años más tarde en la *Varia* a propósito de la escasa adecuación del dórico a las labores suntuarias. JUAN DE ARFE Y VILLAFAÑE, *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura*. Sevilla, 1585-1587, Libro IV, Título Segundo, Capítulo Quinto, p. 36v. (ed. facsímil introducida por Bonet Correa, Madrid, 1978). Juan de Arfe modifica más tarde en su obra práctica, al calor de la moda escurialense, esta idea fundamentada en los gustos castellanos previos en los que se forma.

32 Según Serlio el canon de un orden puede hacerse más esbelto a medida que la columna se acerque más al muro y consecuentemente soporte menos peso. Del canon estándar de la columna exenta y separada se pasaría gradualmente al canon mucho más esbelto de la semicolumna con traspilastra. SEBASTIANO SERLIO, *Tercer y Quarto Libro de Architectura*. Toledo, 1563, pp. 67v. y 68 (ejemplar original de la Universidad de Sevilla). Esta cuestión es ejemplificada curiosamente por el boloñés con el orden dórico. No obstante, la proporción empleada en el portapaz sobrepasa la que, según el teórico, correspondería a la columna unida al muro, que es la elegida por el orfebre.

33 Hernán Ruiz III, autor de las esbeltas columnas dóricas de la Puerta del Puente de Córdoba, ejecutadas en 1571, aparece como fiador de los portapaces. Rodrigo de León, a su vez, pudo tener contacto con Jerónimo Hernández, vinculado familiarmente con el arquitecto citado y activo en Lucena (Córdoba) cuando el orfebre firma en esa localidad el contrato de las piezas analizadas.

34 La fórmula se sistematiza en el Retablo Mayor de San Mateo de Lucena (Córdoba). Sobre la muy argumentada hipótesis de que Hernán Ruiz III reuniera los papeles personales de su padre a la muerte de éste, véanse A.J. MORALES, *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid, 1996, p. 47; A. JIMÉNEZ MARTÍN, "Contexto de la presente edición". *Libro de arquitectura de Hernán Ruiz. Estudios*. Sevilla, 1998, p. 21.

antecedente de la sistematización que sobre la misma aplicará Juan de Arfe unos años más tarde en la Custodia de la Catedral de Sevilla, probablemente impulsado por las muestras de Manierismo detectadas en la ciudad.

Aunque la estructura general ya estaba formalizada en la tradición de los portapaces, la citada proyección y el uso significativo del orden toscano-dórico nos inclina a considerar como posible influencia del orfebre un curioso diseño del *Libro IV* de Serlio (lám. 3: c). Se trata de un frontispicio dórico que el boloñés propone como composición polivalente según las necesidades del arquitecto, dando plena libertad para modificarlo y adaptarlo a fines diversos: retablo de altar, arco triunfal, puerta, ventana, hornacina o tabernáculo. Así, Rodrigo de León sólo tenía que sustituir el marco por la "albertiana" y eliminar la parte superior de los cuerpos laterales para obtener el esquema de sus portapaces, demostrando un empleo libre y autorizado de la teoría arquitectónica[35].

Por último, debe destacarse la temprana asunción del Miguelangelismo en el apartado figurativo, tanto en su concepción compositiva como en su adaptación a la estructura. En probable conexión con las novedades de Jerónimo Hernández en tierras cordobesas, resalta la sustitución de los típicos pedestales serlianos como remate del frontispicio por figuras de bulto redondo en pie o recostadas, o su disposición lateral respecto a la estructura, tal y como se veían en las portadas y diseños manieristas de los libros teóricos. Estos problemas de ubicación escultórica serán moneda corriente en la obra de los jóvenes orfebres andaluces de los años 70, logrando soluciones audaces que sólo hasta entonces se habían planteado en el terreno más libre de las portadas de libros[36].

El riguroso tratamiento sintáctico y morfológico y la contención formal de la estructura arquitectónica, otorgan a la renovada versión del portapaz propuesta por Rodrigo de León un cariz particular y muy distinto al desarrollado en los modelos sevillanos coetáneos. Las piezas posteriores de escuela cordobesa muestran el mismo énfasis en el subrayado de las líneas tectónicas sobre el componente ornamental. En los primeros momentos los artífices siguen fielmente el modelo catedralicio. Los portapaces de la Iglesia de la Asunción de Cabra (Córdoba), anteriores a 1590, y de la Iglesia de San Bartolomé de Espejo (Córdoba), así lo indican, aunque hayan desaparecido en ellos las sutilezas compositivas y morfológicas del citado modelo[37].

35 Una manera de uso que su compañero de generación Francisco de Alfaro practicó con enorme soltura. A su vez, es muy curiosa la coincidencia entre la articulación triple de los cuerpos laterales del diseño serliano y la utilizada por Rodrigo de León en los cuerpos laterales de la citada peana de la catedral cordobesa, ejecutada por los mismos años que los portapaces.

36 Véase al respecto nuestro trabajo M. VARAS RIVERO, "Francisco de Alfaro y la teoría..." ob. cit., pp. 184-185.

37 Sobre ellos pueden consultarse D. ORTÍZ JUÁREZ. *Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo*. Córdoba, 1973, nº 83; D. ORTÍZ JUÁREZ y otros, ob. cit.., vol. I, 1981, pp. 70-71 y vol III, 1985, p. 187, respectivamente; M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 106 y 107.

Iniciado el siglo XVII, como veremos en el apartado siguiente, la lección de Rodrigo de León se mantiene, pero incorporando soluciones más avanzadas de tipo miguelangelesco.

El portapaz manierista en las primeras décadas del s. XVII

Al iniciarse el Seiscientos las fórmulas arquitectónicas pierden peso en la orfebrería española. Ésta es sometida a un proceso de abstracción, auspiciado, como se sabe, por las novedades de Francisco Merino de fines del siglo XVI y el influjo escurialense, que estimulará las formas geométricas y ornamentales. No obstante, en los portapaces la trama tectónica se mantiene y parece reforzarse, si bien asumiendo las pautas de depuración y austeridad clásicas derivadas de esos influjos.

En Andalucía Occidental las directrices herrerianas, sin embargo, quedaron muy matizadas por el vigor y la capacidad inventiva que el Manierismo italiano aún mostraba entre arquitectos y retablístas[38]. Por esta razón, el diseño de portapaces, si bien asumió rasgos puristas inevitables, conservó en el terreno tectónico el concepto de la licencia sintáctica que en buena medida había forjado Francisco de Alfaro en sus obras de madurez.

Es posible que en Sevilla las tendencias escurialenses fomentaran en el ámbito de los portapaces el abandono de los modelos ornamentales de fines de siglo y un consecuente retorno a las formas arquitectónicas. En cualquier caso, el panorama estilístico de la tipología durante estas décadas iniciales aparece sumamente ecléctico a la par que poco inventivo. En algunos ejemplares, como el de San Bartolomé de Carmona o el de la Crucifixión de la Catedral de Sevilla, ejecutado en 1601 por Francisco de Alfaro y Oña, las composiciones reflejan sin gran mérito algunos vocablos de tipo manierista como frontones rotos o pilastrones romanistas. Sus autores los toman de los retablos o de la obra de Francisco de Alfaro, pero evitan en todo momento abordar los motivos más complejos[39]. En otros casos, como el Portapaz de San Fernando de la Catedral de Sevilla, la impronta herreriana se revela en la ortodoxia de la portada toscana que ostenta y en la ausencia decorativa, aunque no falten detalles eclécticos de tono manierista como frontones rotos y aletones laterales en forma de pilastrón[40].

Los talleres cordobeses, en cambio, van a mostrar un concepto del portapaz mucho más coherente y personal, ofreciendo soluciones de indudable brillantez.

---

38 Como resumen de este asunto puede verse F. CHECA, "Parte tercera. El estilo clásico, 1564-1599" en V. NIETO, A.J. MORALES y F. CHECA, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. pp. 358 y ss.

39 Sobre estos portapaces pueden consultarse Mª.J. MEJÍAS ÁLVAREZ, *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*. Carmona (Sevilla), 2001, nº 222; A. J. SANTOS MÁRQUEZ, "La vida y la obra del platero Francisco de Alfaro y Oña (1572-1602). *Laboratorio de Arte* nº 17 (2004), pp. 420-421.

40 Aparece en Mª.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana*... ob. cit., t. I, pp. 170-171.

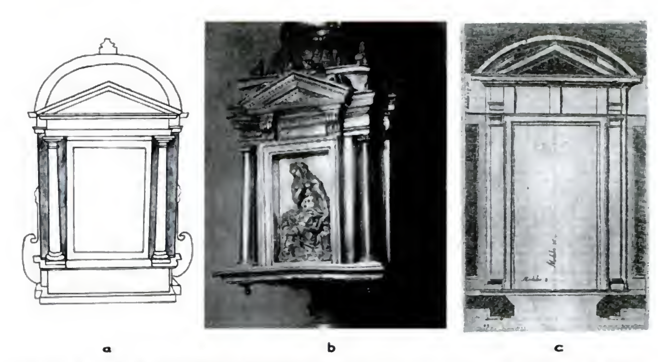


Lámina 4. *a) JUAN BAUTISTA DE HERRERA, Portapaz del Museo Municipal de Antequera (Málaga) (1613-17); FRANCISCO DE ALFARO, Nudo de la Cruz de Sª Mª de Carmona (Sevilla) (h. 1590) (foto: Mª.J. Mejías); VIGNOLA, Portada XXXXIII de la Regla de los Cinco ordenes...(1593).*

La tendencia purista sólo se manifestará en el tratamiento austero de la decoración, fenómeno ya presente en el Francisco de Alfaro de fines de siglo, pero la concepción arquitectónica pertenece a la gran tradición manierista bajoandaluza.

La obra maestra de este período son los portapaces de plata sobredorada y esmalte del Museo Municipal de Antequera (Málaga), que diseñó en 1613-1617 el orfebre cordobés Juan Bautista de Herrera[41] (lám. 4: a). Sin apartarse de la tendencia inaugurada por Rodrigo de León, vuelven a ofrecer una sólida y rigurosa estructura arquitectónica en la que, como es lógico, se imponen ya las innovaciones miguelangelescas que Francisco Merino y Francisco de Alfaro implantaron más de veinte años atrás.

Su rasgo más interesante, en efecto, es el juego manierista de planos, pues la caja principal se proyecta al exterior obligando a los soportes a tomar una ubicación retrasada. En el ámbito del diseño de portapaces, el uso de esta fórmula compositiva es tan escaso que las piezas de Herrera poseen un carácter realmente excepcional. Sin embargo, esta preferencia está del todo justificada al comprobar la enorme influencia que los experimentos miguelangelescos de Alfaro tuvieron en los talleres cordobeses de principios del Seiscientos.

---

41 Sobre las piezas y su autor son imprescindibles R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, *El arte de la platería en Málaga:1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 246-247; P. NIEVA SOTO, "Obras documentadas y conservadas del platero cordobés Juan Bautista de Herrera" en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 381-394.

Utilizado con maestría por Alfaro en los nudos de cruces y en los relicarios sevillanos de su última etapa, el juego de planos empezaba a extenderse ampliamente, para las fechas de los portapaces, en los nudos arquitectónicos cordobeses, especialmente en aquellos insertados en los ostensorios[42] (lám. 4: b). Por otra parte, era motivo muy habitual en los retablos manieristas de la época, aspecto a tener en cuenta a la hora de entender su trasplante a la estructura bidimensional de un portapaz. Si consideramos que la frecuente estandarización de la tipología frenaba las novedades, manteniendo modelos antiguos mediante la copia de moldes, la que parece inédita propuesta de Herrera se carga de significación y lo sitúa en un plano de experimentalismo arquitectónico que, para esas fechas, estaba en vías de desaparecer en el ámbito de la orfebrería.

Los habituales avolutamientos laterales adquieren la forma manierista del pilastrón, pero su tratamiento es tan rígido y lineal que apenas quedan desvirtuados los efectos arquitectónicos de la estructura. Ésta se remata con un frontón clásico que se inscribe en un reactualizado tímpano semicircular. El esquema, de claro manierismo estructural al gusto cordobés, queda resaltado por las simplificaciones merinenses: el avezado orden toscano, de tradicional uso andaluz, con sus fustes lisos, la decoración burilada, los geométricos artesones superpuestos, etc.

La concepción de Herrera conecta más con las fórmulas librescas italianas que con lo escurialense. Los frontones inscritos responden a los temas palladianos y vignolescos que tan prontamente aparecieron en Sevilla y Córdoba de la mano de Jerónimo Hernández allá por la séptima década del Quinientos. La fórmula del portapaz malagueño, sin embargo, es más reciente. La portada nº XXXXIII de la *Regla de las cinco ordenes de Architectura* del Vignola de Caxesi, publicado a partir de 1593, muestra el motivo, muy característico, del frontón clásico embutido en uno semicircular[43] (lám. 4: c). No obstante, Herrera lo interpreta hábilmente y con suma personalidad, pues la peraltada flecha del semicírculo evoca los tímpanos platerescos, un recurso propio en la tradición de los portapaces que el orfebre inserta ambiguamente en una moderna composición manierista.

A los mismos años corresponde el Portapaz de la Asunción de Castro del Río (Córdoba)[44]. Su autor anónimo sigue el modelo descrito de Juan Bautista de Herrera, abordando la licencia miguelangelesca de la inversión de planos arquitectónicos. Pese

42 Así aparece en los ostensorios cordobeses de Santiago de Écija (Sevilla), Santa Clara de Montilla (Córdoba) y La Asunción de Montemayor (Córdoba). A mediados de siglo, incluso, aún se mantenía la fórmula sin apenas variación. En Sevilla, sin embargo, los modelos columnarios de Alfaro apenas tuvieron eco, prefiriéndose los cubos con pilastrones, más sencillos, que Alfaro empleó en las piezas de vástago a partir de su conocido cáliz de Marchena de 1585-87. Estos temas aparecen más desarrollados en nuestro ya citado trabajo doctoral.

43 Como se sabe, estos diseños de portadas manieristas, algunos de Miguel Ángel, no aparecen en el tratado de Vignola hasta la edición castellana de 1593, con lo que esto supone de difusión algo tardía de los modelos romanos. A. BUSTAMANTE y F. MARÍAS, ob. cit., p. 211.

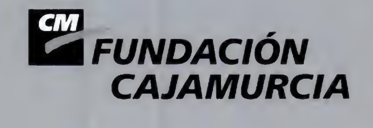
44 Su imagen, no así su descripción y análisis que faltan en la edición consultada tal vez por un error de imprenta, puede verse en D. ORTÍZ JUÁREZ y otros, ob. cit., vol. III, p. 49.

a ello, la interpretación es diferente al añadir pilastrones con volutas en los flancos del relieve central y al mismo nivel que la caja proyectada, mostrando asi una cercanía con los modelos de Francisco de Alfaro que lo convierten en una especie de versión bidimensional de los relicarios de la Catedral de Sevilla. Además de otros detalles y del gusto por efectos algo más decorativos que le imprimen personalidad, la pieza se inscribe en la típica tendencia estructural de la tipología en Córdoba y demuestra la incorporación de temáticas complejas del Manierismo tardío en el mundo seriado de los portapaces, aspecto ausente en los ejemplos sevillanos del mismo periodo.

ESTE LIBRO, EL SEPTIMO DE *ESTUDIOS DE PLATERÍA*, SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA 27 DE NOVIEMBRE DEL AÑO 2007, EN VÍSPERAS DE LA FIESTA QUE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA DEDICA A SAN ELOY, GLORIOSO PATRÓN DE LOS PLATEROS

Beatus Eligius, suo splendore
argenti ars tua gloria est
et eius studia tua decora sunt


UNIVERSIDAD
DE MURCIA
SERVICIO DE PUBLICACIONES


CM
FUNDACIÓN
CAJAMURCIA


ISBN. 978-84-8371-693-9
9 788483 716939